DIE TRAJANSSÄULE

EIN RÖMISCHES KUNSTWERK ZU BEGINN DER SPÄTANTIKE

VON

KARL LEHMANN-HARTLEBEN

MIT 73 LICHTDRUCKTAFELN NACH PHOTOGRAPHIEN VON CESARE FARAGLIA UND 28 TEXTABBILDUNGEN

TEXT



BERLIN UND LEIPZIG 1926

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP.

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

DEM DEUTSCHEN
ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT IN ROM
IM 95. JAHRE
SEINES BESTEHENS

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN HÄUFIG ZITIERTER WERKE

Benndorf = Das Monument von Adamklissi unter Mitwirkung von O. Benndorf und G. Niemann, hersg. von Gr. G. Tocilesco, Wien 1895.

Brunn-Bruckmann (Br-Br) = H. Brunn und Fr. Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, fortgeführt durch P. Arndt, München 1888 ff.

CIL = Corpus Inscriptionum Latinarum.

Daremberg-Saglio = Dictionnaire des antiquités grecques e romaines red. sous la direction de Ch. Daremberg e Edm. Saglio, Paris 1877 ff.

Dierauer = J. Dierauer, Beiträge zu einer kritischen Geschichte Trajans (in: Untersuchungen zur römischen Kaisergeschichte, hersg. von Dr. M. Büdinger), Leipzig 1886.

Espérandieu = E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine, Paris 1907 ff.

Fröhner = W. Fröhner, La colonne Trajane, Paris 1872 gr. fol.

Helbig = W. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, Leipzig 1873.

Helbig-Amelung = W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 2. Aufl., bearb. von W. Amelung I. II. Leipzig 1913.

Matz-Duhn = Antike Bildwerke in Rom, beschr. von Fr. Matz u. F. von Duhn I. II. III. Leipzig 1881/2.

Petersen = E. Petersen, Trajans dakische Kriege nach dem Säulenrelief erzählt, I. II. Leipzig 1899, 1903.

RE = Paulys Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung von G. Wissowa u. G. Kroll.

Reinach = S. Reinach, La Colonne Trajane au Musée de St. Germain, Paris 1886.

Reinach R. = S. Reinach, Répertoire des reliefs grecs e romains I. II. III. Paris 1909/13.

Strong = Mrs. Arthur Strong, Roman sculpture, London 1907.

Thieme-Becker = Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begr. von U. Thieme u. F. Becker, Leipzig 1907 ff.

Urne = I rilievi delle urne etrusche pubbl. da E. Brunn I, Rom 1870; II u. III da G. Körte, Rom-Berlin 1890—1916.

Vaschide = V. Vaschide, La conquête romaine de la Dacie, Paris 1903.

VORWORT

Wenn nicht alle Zeichen trügen, ist die klassische Archäologie auf dem Wege zu einem beginnenden Aufbau der lange vernachlässigten römischen Kunstgeschichte. Dies Buch will als bescheidener Schritt des Verfassers auf diesem Wege gewertet werden.

Trotzdem die Reliefs der Trajanssäule naturgemäß seit dem Beginn der intellektuellen Auseinandersetzung der modernen Welt mit der antiken Kunst häufig Gegenstand der Betrachtung gewesen sind, ist seltsamerweise niemals der Versuch gemacht worden, das Werk in seiner stilistischen Eigenart und in seiner Stellung innerhalb der antiken Kunstentwicklung zu erfassen. Gerade die neuesten Untersuchungen von Cichorius, Petersen, Domaszewski und anderen sind rein auf die Erfassung des historischen Gehaltes der Darstellungen gerichtet gewesen. Nur zu natürlich suchte man für eine Epoche, in der fast alle literarische geschichtliche Überlieferung fehlt, diese umfangreiche Darstellung geschichtlicher Ereignisse als primäre historische Quelle auszunutzen. Allein hier lag eine große Gefahr, da ganz vergessen wurde die Vorfrage zu stellen, welchen stilistischen Bindungen oder künstlerischen Freiheiten denn das Reliefwerk als solches unterliege und wo denn die Grenzen einer solchen Quelleninterpretation für uns liegen müssen. Der Verfasser meint darum auch letzten Endes unserer historischen Kenntnis einen Dienst zu erweisen, wenn er durch einen Interpretationsversuch, der das Kunstwerk als solches zu deuten trachtet, die Grenzen historischer Quelleninterpretation andeutet.

Jeder, der, etwas mit der Materie vertraut, dies Buch zur Hand nimmt, wird die prinzipiell andere Betrachtungsweise sofort ersehen, die die hier vorgelegten Interpretationen von den bisherigen unterscheiden. Es erschien deshalb nicht nötig immer wieder im Grundsätzlichen polemische Auseinandersetzungen zu führen. Hier steht Auffassung gegen Auffassung und die Anwendung der Methode selbst muß ihre Berechtigung erweisen. Die Polemik ist deshalb auf ein unerläßliches Maß und auf die Diskussion bestimmt greifbarer Einzelheiten beschränkt worden.

Ebenso sehr wie den grundsätzlichen Abstand wird aber auch jeder Leser des Buches sofort ersehen können, wie unendlich viel der Verfasser für das Verständnis zahlreicher Einzelheiten, namentlich der Realien, vor allen den Werken von Cichorius und Petersen verdankt. Dies sei gerade wegen der prinzipiellen Verschiedenheiten der Auffassung hier dankbar am Eingang hervorgehoben, um so mehr als es unmöglich gewesen ist, für jede Einzelheit die Übereinstimmung von Erklärungen ausdrücklich anzumerken.

Obwohl die hier vorgelegten Untersuchungen den Wert des Reliefwerkes als chronistische Quelle stark verringern, wird es für uns immer auch eine Hauptquelle für viele Realien der römischen Kaiserzeit, für die Kenntnis des römischen Heeres und seiner Bauten insbesondere bleiben. Der Verfasser hat aber gemeint Beobachtungen, die auch er auf diesem Gebiete bei jahrelanger Beschäftigung mit den Reliefs gemacht hat, nicht in diesem Zusammenhang mit vorlegen zu sollen, da dadurch die Hauptaufgabe, seine Bemühungen um das Verständnis des Werkes verschleiert worden wären. Diese Hauptaufgabe bleibt das umfangreichste plastische Werk der Antike, das uns in wunderbarer Erhaltung vor Augen steht, als solches und in seinen geschichtlichen Beziehungen zur antiken Kunst überhaupt zu verstehen. Wir sind bei der Trajanssäule in in der einzigartigen Lage an ein und demselben Werk zahlreiche Darstellungen verschiedener Stoffkreise erhalten zu haben. Durch ihren Vergleich mit entsprechenden Schöpfungen vorhergehender Epochen ist es möglich Einflüsse, Abhängigkeiten und Sonderart zu bestimmen. Diese Arbeit ist im ersten Hauptteil an den Interpretationen einzelner Bildstoffe vorgenommen worden. Natürlich war es dabei erforderlich, auch jedesmal das besondere Verhältnis zur Realität des Gegebenen nach Möglichkeit zu umschreiben. Diese Bildinterpretationen stellen das eigentliche Fundament des Verständnisses dar, auf dem sich im zweiten Hauptteil eine allgemeinere Erfassung des Kunstwerkes als Ganzen erst erheben konnte. Daß sich bei dieser Methode eine innere Entwicklung des Kunstwerkes zwischen Anfang und Ende ergab, die nach rückwärts

und vorwärts in kunstgeschichtlichen Zusammenhängen steht, meint der Verfasser als beste Bestätigung der Berechtigung seiner Problemstellung und Betrachtungsweise auffassen zu dürfen.

Der besondere Zwang zugleich eine Art kunstgeschichtlichen Kommentar zu dem ganzen Relief zu geben und der Sicherheit der Ergebnisse wegen sich immer wieder von verschiedenen Seiten denselben Problemen zu nähern, hat gewisse Wiederholungen unerläßlich gemacht. Der Verfasser bekennt offen, daß er schwer mit der Formung des Ausdrucks gerungen hat und daß ihn selbst diese keineswegs durchweg befriedigt.

Wir stehen so sehr erst am Beginn einer wirklich wissenschaftlichen römischen Kunstgeschichte, daß der Mangel an verwandten Versuchen, ja an nur einigermaßen genügenden Publikationen anderer Monumente sich überall hemmend fühlbar machte. Bei dieser Sachlage wird es nicht verwundern, wenn vieles Vergleichbare hier nicht berücksichtigt worden ist. Dazu kamen die immer noch nicht behobenen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit, die wohl auch manches eigentlich zu Berücksichtigende in der gelehrten Literatur dem Verfasser nicht zu Gesichte kommen ließen.

Die auf den Tafeln gegebene neue Publikation des Werkes will in ihrem sehr viel bescheidenerem Umfang nicht mit den monumentalen Ausgaben von Fröhner und Cichorius wetteifern. Für das Studium vieler Einzelheiten wird immer auf diese zurückzugreifen sein. Aber der Entschluß dem Text eine eigene neue Bildausgabe beizugeben, ist gerade dadurch erleichtert worden, daß es wünschenswert schien neben den genannten großen Publikationen eine kleinere, handlichere und weiterem Kreise zugängliche zu haben. Vor allem aber ist hier der Versuch gemacht worden, das zufällige Auseinandergerissensein zusammengehöriger Kompositionen, das in den bisherigen Ausgaben den künstlerischen Eindruck stark beeinträchtigte, zu vermeiden. Es ist deshalb in jedem Bild hier eine kompositionelle Einheit wiedergegeben, die als solche die Betrachtung und den Vergleich mit anderen erlaubt. Das konnte nur auf die Weise erreicht werden, daß die neuen, von C. Faraglia nach dem Gips gemachten Aufnahmen zu solchen einheitlichen Bildkompositionen zusammengefügt wurden. Daß dabei mit möglichster Genauigkeit verfahren wurde, versteht sich von selbst. Um aber nicht falsche Tatbestände vorzutäuschen, hat der Verfasser gemeint, an solchen Stellen, wo eine exakte Aneinanderfügung wegen der besonderen technischen Bedingungen der nach den gerundeten Reliefplatten gemachten Aufnahmen nicht restlos möglich war, die Diskrepanz offen aufzuzeigen und nicht über eine unüberwindliche Schwierigkeit hinwegzutäuschen. Es ist nicht nötig hier den sehr komplizierten Werdegang der Bildwiedergabe im einzelnen zu schildern. Nur bittet der Verfasser, wenn gelegentlich an der einen oder anderen Stelle das Gewollte nicht restlos erreicht ist, den großen Schwierigkeiten eines solchen Versuches bei der Beurteilung Rechnung zu tragen. Im Ganzen genommen sollen die Tafeln gewissermaßen die Textherstellung bedeuten, die der Philologe bei der Kommentierung und literargeschichtlichen Erfassung eines Werkes zu geben pflegt.

Das Buch ist dem Deutschen Archäologischen Institut in Rom gewidmet, das in der neuen Epoche römischer Kunstforschung das natürliche Zentrum für alle deutsche Arbeit auf diesem Gebiet sein wird. Der Verfasser hat als Stipendiat dieses Instituts und dann als sein Assistent unter stets anregender Teilnahme seines Leiters, des Herrn Professor W. Amelung, die Arbeit fördern und zum Abschluß bringen können. Der Text hat in nicht sehr veränderter Gestalt bereits im Jahre 1923 der philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin als Habilitationsschrift vorgelegen. Für lebhafte Anteilnahme und vielfache Anregung bin ich meinem Lehrer Ferdinand Noack zu großem Danke verpflichtet. Auch dem Verlag, der die erforderlichen photographischen Neuaufnahmen ermöglicht hat und meinen Wünschen in Bezug auf die Ausstattung des Werkes weitgehend entgegengekommen ist, sei von dieser Stelle herzlicher Dank gesagt, daneben vor allem Cesare Faraglia für seine aufopferungsvolle und schwierige Herstellung der photographischen Aufnahmen, sowie Fräulein Dr. E. Frank und Fräulein E. Jablonowski, die mich bei der Vorbereitung der Tafelvorlagen unterstützt haben. Vor allem sei aber auch von dieser Stelle der Direktion der päpstlichen Museen herzlichst gedankt. Sie hat durch die Erlaubnis zur Neuaufnahme nach den im Lateran aufbewahrten Gipsabgüssen die Publikation weitherzig gefördert.

Rom, August 1925.

Karl Lehmann-Hartleben.

I.

Das Monument (Tafel 1—4).

Der Meister des Reliefswerkes der Trajanssäule ist der erste gewesen, der den Schaft einer freistehenden Monumentalsäule mit einem figurenreichen, fortschreitend erzählenden Spiralband plastisch geschmückt hat. Darüber kann kein Zweifel herrschen. Weder monumentale noch Überlieferungsspuren geben den leisesten Anhalt dafür, daß schon früher ein gleiches versucht worden sei. Zwar sind monumentale Säulen, zumal als Statuenträger — und ein solcher war auch sicherlich die Trajanssäule, obschon kaum im ursprünglichen Plan — aus dem hellenistischen Osten importiert[1]). Zwar ist die spiralig gewundene oder mit Spiralen verzierte Säule ein uralter Bestandteil der mittelländischen Tektonik[2]). Endlich auch waren dem Meister der Trajanssäule in der vom barocken Geist erfüllten flavischen Periode andere Bildhauer in der Überziehung des Säulenschaftes mit plastisch figürlichem Dekor vorangegangen, wie die große Mainzer Jupitersäule[3]) lehrt. Und sicherlich wäre die Trajanssäule ohne alle diese Hintergründe nicht möglich geworden. Aber die Synthese ist neu und das Werk, wie es ist, ein erster Versuch. Das zeigt sowohl das schon erwähnte Fehlen auch der geringsten Spuren älterer Werke wie umgekehrt die lange Reihe von spätantiken Reliefsäulen gleicher Art in Rom und Konstantinopel, die unmittelbar an die Trajanssäule anknüpft und sich über die Bernwardssäule in Hildesheim zu der Napoleons auf Place Vendôme bis in die neueste Zeit fortsetzt. Hätten ältere Werke des Art bestanden, so hätte uns der beredte Plinius oder ein anderer Kunde davon gegeben, wie es die dürftige spätere Überlieferung von den nachtrajanischen Reliefsäulen tut.

Es läßt sich nicht leugnen, daß der Gedanke den Schaft einer fast 40 m hohen Monumentalsäule mit einer spiralig gewundenen, ungeheuer gestaltenreichen, plastischen Darstellung zu umziehen an sich grotesk ist. Unmöglich kann er dem Willen des bildenden Künstlers entsprungen sein, der den Werken seines Meißels möglichst starke Wirkung verleihen will. Selbst wenn man in Betracht zieht, daß die Säule in einem verhältnismäßig engen, mindestens auf drei Seiten von zweigeschossigen Arkaden umgebenen Hof stand[4]), so daß zu dem niederen Standpunkt des modernen Betrachters noch ein zweiter höherer für den antiken sich gesellte, selbst wenn man hinzu nimmt, daß Bemalung und Metallzutaten[5]) die Deutlichkeit der Einzelheiten für das an sich vielleicht schon schärfer sehende antike Auge erhöhten, — bei alledem bleibt doch der Zwang für den Betrachter sich wie ein Zirkuspferd fortgesetzt rings um die Säule zu bewegen, wenn er dem Gang der Darstellung folgen will, ganz unverständlich, wollte man annehmen, daß sich der Bildhauer selbst dies Feld der Betätigung gewählt habe. Auch im Plan des Architekten Apollodor kann solche Absicht nicht gelegen haben. In den von ihm erbauten Komplex des Trajansforums ist die Säule, diese vom Senat wie jenes vom Kaiser in Auftrag gegeben, nachträglich hineingesetzt. Zudem hatte ein Architekt unter Umständen wohl an der Säule selbst, nicht aber an dem Reliefband ein Interesse. Nein, ohne Zweifel, hier hat ein außerkünstlerischer Wille, sei es der des Senates, sei es hinter ihm versteckt der kaiserliche selbst, gewirkt, der die gestaltreiche Erzählung der großen Kriege an der Donau nicht missen wollte, und, da so ungeheurer Anspruch an Breite und Umfang der Darstellung gestellt wurde, da es sich nicht nur um ein kurzes Siegeslied, sondern um ein großes Epos handelte, den Schaft einer Riesensäule wählte. Mag der Auftraggeber

---

1) Thiersch bei Thieme-Becker unter Apollodor.

2) Pfuhl, Arch. Jahrb. XXII, S. 132 Anm. 67. Rankenverzierung tritt schon in flavischer Zeit auf: Haterierreliefs. Sicher ältere Stücke mit figürlichem Spiralband kenne ich nicht. Das Bruchstück bei Durm, Baukunst der Etrusker und Römer S. 391 fig. 426 = Wurz, Plastische Dekoration des Stützwerkes 1906 fig. 61 ebenso wie die von Birt, Buchrolle S. 280 herangezogene Säule Bull. comm. 1878 Taf. 16 ist jünger.

3) Körber, Die große Jupitersäule, Mainz 1915 mit älterer Literatur.

4) Richtig schon Dierauer S. 140 und 148. Neuere Literatur bei Kiepert-Hülsen, Formae urbis Romae.

5) S. unten im letzten Kapitel.

selbst diesen Gedanken gefaßt haben, mag er nur durch die geforderte Größe des plastischen Werkes an bestimmter Stelle den Künstler gezwungen haben, solche neue Form zu wählen — das ist nicht von Bedeutung. Macht- und Ruhmeswille, der Wunsch großes Geschehen gigantisch erzählt zu sehen, hat wie das Urbild so auch alle späteren Nachahmungen hervorgerufen. Wir haben keinen Grund, Klage über solche Forderungen zu führen. Ihnen verdankten große Bildhauer große Gelegenheiten, ihnen verdanken wir große Werke. Sicherlich hätte Michelangelo sich nicht die Decke der sixtinischen Kapelle als Feld seiner größten malerischen Betätigung gewählt. Aber hätten nicht die Kirchenfürsten als Auftraggeber den Meister zu solcher Betätigung gezwungen, so wäre die Welt um Allergrößtes gekommen.

Damit ist nun gesagt, daß für den Wert des Reliefswerkes der Trajanssäule keineswegs ein negatives Urteil gefällt wird, wenn man auch das Monument als solches in seinem Ursprunge als außerkünstlerisch empfindet.

Auch etwas anderes ist in dem schon ausgeführten enthalten: man braucht für den Ursprung der Monumentform sich nicht nach einem Vorbild aus einer anderen künstlerischen Sphäre umzusehen. Zwei Versuche in dieser Richtung sind gemacht worden und beide bestätigen in ihrer Unzulänglichkeit, daß hier etwas durchaus Neuartiges vorliegt.

Die erste von Gottfried Semper[1]) gegebene Erklärung gründete sich auf die Voraussetzung, daß jede künstlerische Gestaltung letzten Endes in einer bestimmten Technik wurzele. Mit dieser Grundidee werden wir heute auch das darauf errichtete Gebäude ablehnen müssen. Semper erinnerte daran, daß beim Triumph malerische Darstellungen der Kriegsereignisse, die er sich auf Leinewand an drehbaren Holzgerüsten angebracht dachte, gezeigt wurden. Es ist in der Tat schon oft darauf hingewiesen worden und es wird auch hier hervorzuheben sein, daß diese ephemere Triumphalkunst stark auf das Reliefband der Säule gewirkt haben muß, sowohl auf die Themata wie auf die Form der Darstellung. Aber ganz abgesehen davon, daß ein großer Teil der im Triumphzug mitgeführten Bilder gar nicht Malereien gewesen zu sein scheinen, sondern Freiskulpturen[2]), ist es ganz unmöglich, daß jemals eine Gesamtschilderung eines Krieges, oder auch nur ein größerer Teil eines solchen in zusammenhängend gemaltem Fries bei dieser Gelegenheit vorgeführt wurde. Wir müssen uns vielmehr vorstellen, daß im bunten Durcheinander des Festzuges Gemälde, plastische Einzelfiguren und Gruppen, Beutestücke und Gefangene, Truppenteile und Prodigien vom Kriegsschauplatz vorgeführt wurden und daß so der Zug selbst als Ganzes den Krieg illustrierte. Gewiß können gelegentlich einmal mehrere Szenen im Bild oder an einem Träger vereinigt gewesen sein. Ganz unmöglich aber kann ein solcher Festzug zusammenhängende malerische Gesamtdarstellungen enthalten haben, die dem Künstler der Trajanssäule Anregung zu seinem Reliefwerk als Ganzem, geschweige denn zu der Monumentform, gegeben hätten. Will man im Bereiche der römischen Plastik nach unmittelbaren Nachbildungen der Bildform jener Triumphalgemälde suchen, jedenfalls aus der trajanischen Zeit, so mag man an die Reliefbilder des Triumphbogens von Benevent und später an die jetzt in der Attika des Konstantinsbogens verbauten, erinnern, endlich auch an den Severusbogen auf dem römischen Forum. Der Gedanke, in einem einheitlichen Bildfries die Ereignisse eines langen Krieges in extenso zu erzählen, ist an sich neu. Ihn hat die römische Triumphalmalerei, obwohl sie im einzelnen eingewirkt hat, ebensowenig gekannt wie die im eigentlichen Sinne griechischen Bildfriese, die nur auf mythologischem Gebiete ähnliches versucht haben. Aber auch da, z. B. am Telephosfries, handelt es sich um eine viel weniger ausgedehnte, immer noch mehr dramatisch als episch gehaltene Erzählungsform und der beanspruchte Raum ist geringer. Mit dem für das Römertum bezeichnenden Drang zu breiter epischer Erzählung zeitgenössischen Geschehens ließen sich die alten Friesformen nicht verbinden und eine neue Monumentengattung erwuchs daraus. Der römische Triumphzug aber ist allerdings mit seiner lebendigen, gemalten, skulpierten Vorführung der Ereignisse den gleichen Trieben entsprungen wie das Epos der Trajanssäule: dem Wunsche, das Geschehen mit all seinem Reichtum zu berichten und so der Menge des Volkes zu imponieren. Die Triumphalkunst im eigentlichen Sinne mag schon an der Jahrhundertwende und vorher zu stärkerer Sammlung, einheitlicher Komposition, wirksamer Steigerung im ursprünglich mehr zufällig zusammengewürfelten Zuge gelangt sein. Den entscheidenden Schritt der Zusammenfassung und Übertragung in eine einheitliche künstlerische Sphäre hat erst die Trajanssäule gemacht. Erst damit ergab sich die neue Monumentenform.

[1]) Der Stil I 295. [2]) S. u. im Abschnitt über die Festungskämpfe.

Die andere Erklärung will den Ursprung des die Säule umziehenden Reliefsbandes in der antiken Buchrolle, der Reliefdarstellung in der Illustration sehen[1]). Das Reliefband soll im Grunde nichts weiter als die vergrößerte Nachbildung eines an der Säule als Votiv aufgehängt zu denkenden Bilderbuches sein[2]). Ja, für die spiralige Umwindung der Säule sogar wird ein Vorbild aus dem Buch- und Schriftwesen in dem spartanischen Geheimschriftriemen gesucht[3]). Der Standort im Hofe der Bibliothek soll ein weiterer Beweis sein[4]). Die mit großem Scharfsinn ausgearbeitete und blendend vorgetragene Theorie hat ihren Erfinder selbst getäuscht. Im Grunde bleibt nichts positiv Beweisendes. Gewiß hat gelegentlich ein Dichter oder Gelehrter ein Exemplar seines Buches in ein Heiligtum geweiht, wo es dann wie andere Votive auch an einer Säule aufgehängt werden konnte. Von einem Aufgehängtsein ist aber im vorliegenden Falle nicht die Rede. Der Witz der spartanischen Skytale bestand eben darin, daß die Schriftzeichen über die Ränder des Bandes hinweggingen, und diese Skytale, für Geheimdepeschen bestimmt, während sich die angeblich unter ihrem Einfluß entstandenen Spiralsäulen an die breiteste Öffentlichkeit wenden, hat mit jenem Votivgebrauch nichts zu tun. Entweder steht die Trajanssäule in der Nachfolge älterer Spiralsäulen — und daß das in einem gewissem Sinne richtig ist, wurde eingangs bemerkt, — deren problematischer Zusammenhang mit der Skytale dann von keinem Interesse ist, oder an ihr ist ein Spiralband aufgehängt. Eine von beiden Erklärungen wäre nur möglich. Was den Standort der Säule im Hofe der Bibliothek betrifft, so muß bemerkt werden, daß wir gar nicht wissen, ob dieser in bestimmter Absicht oder unter dem Zwange eines mangelnden anderen Platzes im Bereiche des Forums gewählt wurde. Übrigens stand die Säule hier zugleich vor dem Tempel des vergötterten Kaisers, dessen irdische Überreste ihr Sockel barg. Nun sollen zwar die schmalen und etwas unregelmäßigen Ränder des Reliefbandes „die Elastizität wie die Rauheit des Papyrusrandes" ausdrücken[5]) und die „krause Beschaffenheit der Charta erkennen"[6]) lassen. Diese Ränder sind aber deutlich als Boden und Geländestreifen bezeichnet und ihr gelegentliches Ausweichen erklärt sich aus Gründen der Bildgestaltung. Diesen wenigen Argumenten gegenüber steht die ungeheuerliche Vorstellung von der Übertragung eines papierenen Buches an eine Steinsäule, noch dazu, ohne daß der Künstler oben und unten irgend etwas getan hätte, um den Charakter der doch an den Enden nicht wie das Reliefband spitz zulaufenden Buchrolle zu verdeutlichen. Demgegenüber steht auch die Tatsache, daß antike Bilderbücher ohne Text sonst nicht nachweisbar sind und eben erst aus den Reliefsäulen erschlossen werden[7]). Nach alledem berechtigt uns nichts dazu, den Ursprung der Monumentform in der Buchkunst zu suchen, womit nun allerdings keineswegs geleugnet werden soll, daß, wie im Falle der Triumphalmalerei sicher, so auch möglicherweise die Buchillustration nach Inhalt und Form auf die Reliefkunst eingewirkt haben kann. Wir sind ganz außerstande, darüber etwas zu ermitteln.

Es bleibt also dabei: die Reliefsäule ist eine von dem Bildhauer der Trajanssäule für eine neue Aufgabe neu geschaffene Monumentform. Es ist noch die Frage zu erörtern, ob der Wunsch selbst im langen Friese die großen Taten zu erzählen mit der Verwendung der Säule als Grabmonument für den Kaiser etwas zu tun hat, ob also, wie man gemeint hat, der Reliefschmuck der Säule seine Vorgänger in den künstlerischen Grabreden hat, die in ägyptischen Grabtempeln, am Nereidenmonument von Xanthos und anderen Werken der Art, die Taten des Verstorbenen verherrlichen[8]). Zunächst ist die Tatsache, daß in den Reliefs der Säule nur die Dakerkriege dargestellt sind und kein anderes Ereignis aus der tatenreichen Regierung Trajans, solcher Annahme nicht eben günstig. Zudem ist, wie wir an anderer Stelle zeigen werden, der Kaiser durchaus nicht so in den Vordergrund der Darstellung gerückt, wie es einer solchen laudatio entspräche. Dazu kommt noch ein anderes: daß die antike Überlieferung (Dio Cassius LXVIII, 16), derzufolge die Asche des Kaisers im Sockel der Säule beigesetzt war, richtig ist, daß in der Tat die Säule als Grabmonument des Kaisers gedient hat, haben die Forschungen G. Bonis mit Sicherheit ergeben[9]). Eine im Sockel der Säule ausgesparte Kammer, an deren Rückseite einst eine Trapeza, offenbar für die Urne, stand, wie Aufschnürungen an Boden und Wand lehren[10]), bestätigt die alte Tradition. Es ist ferner deutlich,

[1]) Th. Birt, Die Buchrolle in der Kunst, 1907 S. 269 ff. Ders. Rhein. Mus. 1908, 39 ff.
[2]) Birt a. a. O. 277 ff. [3]) Birt a. a. O. 273. [4]) Birt a. a. O. 271. [5]) Birt a. a. O. 282.
[6]) Birt Rhein. Mus. 56. [7]) Birt a. a. O. 282 u. 306. [8]) Pfuhl a. a. O.
[9]) Not. scav. 1907, 361 ff., Proceedings of the British Academy III, 1907/8, 93 und Nuova Anthologia 1907 März, 1 ff.
[10]) Der Verwaltung der antiken Monumente Roms bin ich zu besonderem Danke für die Erlaubnis zur Nachprüfung der Bonischen Forschungen am Monument verpflichtet.

daß diese Anlage von Anfang an vorhanden gewesen ist[1]), daß also die Säule schon bei ihrer Erbauung als Grabmonument beabsichtigt war. Andererseits kann solche Bestimmung keineswegs im ursprünglichen Plan gelegen haben. Das beweisen zunächst die Münzbilder, die, wie schon Fröhner gesehen hat[2]), eine spätere Änderung des ursprünglichen Projektes bezeugen. Auf den ältesten Münzbildern mit der Spiralsäule, die sicher älter sind als das Jahr 110 und wahrscheinlich unmittelbar nach Beendiguug der Dakerkriege und nach dem Senatsbeschluß, der die Errichtung der Säule verfügte, geschlagen wurden, ist die Säule nicht durch die Statue des Kaisers bekrönt; sondern auf ihr sitzt ein Vogel, vermutlich der Adler, den die Legionen siegreich über die Donau getragen haben[3]). Während dieser Typus vereinzelt auch noch im Jahre 115 fortlebt[4]), bezeugen die anderen Münzbilder seit dem Jahre 110 auf der Säule die Kaiserstatue[5]), die sicher auf ihr gestanden hat[6]). Wir haben also zwei Projekte, von denen das unausgeführte mit dem Adler das ältere ist, d. h. ursprünglich war die Säule nicht ein Sockel für eine Kaiserstatue. Da sie aber auch in diesen älteren Münzbildern als Spiralsäule erscheint[7]), war damals schon der Reliefschmuck beschlossen. D. h. unmittelbar nach dem entscheidenden Siege über die Daker hat der römische Senat die Weihung eines Siegesmonuments an den vergötterten Kaiser verfügt. Später erst und noch, ehe man an die Errichtung ging, bestimmte der Kaiser sie als sein Grabmonument; deshalb wurde in den Sockel die Grabkammer eingebaut und auf der Spitze die Statue Trajans errichtet. Der Erinnerung an die Dakerkriege allein also und nicht der Laudatio Trajans an seinem Grabmonument dient von Hause aus dem inhaltlichem Umfang entsprechend der Reliefschmuck der Säule. Mit den sepulcralen Verherrlichungen des Orients hat er demnach nichts zu tun.

Vielumstritten ist die Weihinschrift der Säule (Abb. 1), von der man weitere Anhaltspunkte erwarten dürfte. Sie lautet:

Senatus populusque Romanus
Imp. Caesari divi Nervae f. Nervae
Traiano Aug. Germ. Dacico Pontif.
Maximo trib. pot. XVII imp. VI. cos. VI. p. p.
ad declarandum quantae altitudinis
mons et locus tanti (s. .) ibus sit egestus.

Was zunächst die letzte Zeile betrifft, so hat der Anonymus von Einsiedeln, der als erster die Inschrift kopierte, „tantis operibus“ überliefert. Ob er jedoch wirklich das Ganze noch intakt sah[8]), muß zweifelhaft sein. Denn der jetzige Zustand macht es wahrscheinlicher, daß, wie neuerdings vorgeschlagen wurde[9]), „tantis opibus“ zu ergänzen ist. Die Buchstaben der untersten Zeile sind nur etwas niedriger als die der anderen; aber enger stehen sie nur ganz am Anfang. Nach Maßgabe der Zeile darüber aber bietet bei gleichem Buchstabenabstand die Lücke nur Raum für S O P nicht aber für SOPER. Es ist demnach wohl „opibus“ zu lesen[10]). Die beiden letzten Zeilen der Inschrift haben in den letzten zwanzig Jahren einen großen Streit hervorgerufen. In der Tat ist der Wortlaut äußerst gekünstelt und schwer zu verstehen. Nötig ist zunächst, sich die Grundvoraussetzungen klarzumachen. So viel jedenfalls ist deutlich: mit dem Charakter der Säule als

[1]) Die Aufrauhungen für die Trapeza sind höher als die glatten Wand- und Bodenflächen in der Kammer.
[2]) S. XVII. [3]) Cohen II 2. Aufl. Trajan 357. [4]) Ebd. 358. [5]) Ebd. 359ff.
[6]) Petersen, Markussäule S. 95. Domaszewski, Philologus 1906, 346.
[7]) Schon deshalb ist die Anschauung Domaszewskis, Philologus 1906, 343, der sich Weber, Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrian, 1907, S. 18 Anm. 67 angeschlossen hat, unmöglich. Danach soll die Säule ihren Reliefschmuck erst unter der Regierung Hadrians erhalten haben. Die Tatsache, daß möglicherweise eine von ihm geführte Legion, die er im zweiten Kriege kommandierte, im ersten einmal auf der Säule dargestellt ist, kann doch wirklich nichts beweisen. Und wenn überhaupt Hadrians Porträt gelegentlich auf der Säule vorkommt (vgl. aber unten im Abschnitt über die Opferszenen), so hält es sich jedenfalls so bescheiden im Hintergrund, wie dies unter seiner Regierung nicht möglich wäre. Nach Domaszewski erklären sich durch die spätere Ausführung der Reliefs die „Reste“ der Kannelierung oben am Schaft. Ein Blick auf die letzten Tafeln zeigt aber doch wohl schon, daß der Reliefgrund mit den Tiefen der canales zusammenfällt. Ließ man denn gleich mit Vorbedacht den Stein für das zukünftige Relief stehen?
[8]) Das ist die allgemein herrschende Anschauung. Vgl. CIL VI 960. Aber Rev. ét. anc. 1922, 303 ff.
[9]) Revue arch. 1920, 245ff. Vgl. Am. Journ. Arch. 1921, 413.
[10]) Die neuerdings vorgeschlagene Lesung „rupibus“ scheint mir gegenüber den unten angeführten allgemeinen Gründen auch nicht weiter zu führen. Rev. ét. anc. 1922, 303 ff.



Abb. 1. Sockel der Trajanssäule mit Inschrift. (Phot. Alinari.)

Grabmonument hat die Inschrift nichts zu tun. Sie weiht sie vielmehr dem Kaiser geflissentlich ohne jede solche Beziehung. Das ist um so auffälliger, als sie gerade über der Eingangstür des Sockels steht, der von Anbeginn an einen als Grabkammer für den Kaiser vorgesehenen Raum enthielt. Da wir ohnedies wissen, daß die Verwendung der Säule als Grabmonument nicht im ursprünglichen Plan lag, bleibt nur die Annahme, daß der Wortlaut der Inschrift zu diesem gehört; d. h. die beiden letzten Zeilen geben den unmittelbaren Text der Begründung des Senatsbeschlusses, durch den gleich nach Beendigung der Kriege die Errichtung der Siegessäule verfügt wurde. Bei der Einmeißelung am Sockel der Säule muß dann dieser Beschluß in der Titulatur des Kaisers abgeändert sein. Denn diese gibt ein späteres Datum, das Jahr 113 n. Chr., welches nur das der Weihung des bereits errichteten Monumentes sein kann. Den Bau also eines mit einem Adler gekrönten Siegesmonumentes für die Dakerkriege und seine Weihung an den Gottkaiser umfaßt die Inschrift. Diesen Inhalt, aber auch ihn ganz müßten wir in ihr suchen.

Die Interpretation nun ist seltsame Wege gegangen, im Grunde, weil sie sich auf eine irreführende Überlieferung stützte. Cassius Dio LXVIII, 16 nämlich berichtet, daß die Säule vom Kaiser errichtet worden sei, einerseits als Grabmonument, andererseits zur Verherrlichung des Forumsbaues. Da nämlich die ganze Gegend hügelig gewesen sei, habe er so viel weggraben müssen, wie die Säule hoch ist, um ein Planum für das Forum zu schaffen. Es ist einerseits klar, daß diese Überlieferung auf die Inschrift zurückgehen muß, in der ja auch von der Höhe eines Berges in Beziehung zur Säule die Rede ist. Andererseits kann keineswegs Dio selbst die Inschrift gelesen und so interpretiert haben, da er dann nicht die Errichtung der Säule durch den Kaiser hätte überliefern können. Vielmehr muß er eine andere Quelle benutzt haben, die ihm jene Interpretation vermittelte. Wir haben es demnach mit einer anscheinend sehr alten und guten Tradition zu tun und es ist nur zu natürlich, daß die Neueren sie bei dem gewundenen Wortlaut der Inschrift als richtig hinnahmen. Aber unwiderlegliche Tatsachen haben erwiesen, daß sie trotz ihres hohen Alters falsch ist. Zunächst nämlich wurde von geologischer Seite darauf aufmerksam gemacht, daß niemals an der Stelle des Forums ein Hügel, sondern von jeher eine natürliche Senke gelegen hat[1]). Dann haben Ausgrabungen erwiesen, daß unter der Säule bereits ältere Kulturschichten, unter anderem die Reste einer sehr alten Straße, die diese Senke durchzog, liegen[2]). Damit ist Dios Interpretation der Boden entzogen und Versuche, sie abgeschwächt zu retten, sind nicht berechtigt.

Eine solche Abschwächung und nichts weiter bedeutet es, wenn die meisten Erklärer seit dieser Feststellung das Wort mons statt wie Dio wörtlich in einem übertragenem Sinne verstanden haben. Man dachte dabei entweder an die Beseitigung der durch ältere Kulturschichten entstandenen Aufhöhungen des Bodens[3]), die aber keineswegs die Höhe der Säule erreicht haben können. Oder man nahm „mons et locus" als Umschreibung für ein an dieser Stelle gelegenes altes Stadtquartier, das für den Forumsbau beseitigt werden mußte[4]). Ganz unglaublich ist die Annahme, daß mons nichts weiter sei als der niedrige servianische Stadtwall und daß nicht die Säule selbst, sondern nur ihr Sockel dessen Höhe anzeige[5]). Wenn man eine Säule, ein ausgeprochenes Hochmonument, an einer Stelle errichtet, um eine bestimmte, einst vorhandene Höhe anzuzeigen, dann muß das natürlich die ganze Säule tun. Von anderer Seite wurde angenommen, daß der „abgegrabene Berg" sich auf das beim Forumsbau verwendete Material beziehe; entweder sollte dann die Säulenhöhe die Seite des dabei aufgebrauchten Marmorkubus[6]) oder die Höhe des im Steinbruch abgegrabenen Marmorberges bezeichnen[7]). Ersteres ist, ganz abgesehen von der Absurdität eines so unanschaulichen Gedankens, rein rechnerisch unsinnig[8]), bei letzterem wäre das locus ganz unverständlich. Andere haben neuerdings gar versucht, den Berg zu einem abstrakten Gebilde, zu einer Metaphrase für das beim Forumsbau aufgewendete Geld zu verflüchtigen[9]), wobei die Beziehung der Säule zu solchem Ziel in „declarandum" ausgedrückt, ganz unklar wird.

---

1) Boni a. a. O. Mau, Röm. Mitt. 1907, 187.

2) Boni a. a. O. Die Einwände von Hülsen (Geogr. Jahrb. 1911, 202 ff.) helfen nicht. Daß an der Stelle der Säule kein Berg gelegen hat, gibt er zu. Aber er ist, um die Deutung der Inschrift zu retten, gezwungen einen Mauerrest in der östlichen Forumsexhedra, für ein (40 m herabgeführtes) Fundament zu erklären.

3) Sogliano, Atti accad. Napoli XXV, 1908, 79ff. und Vaglieri, Bull. comm. 1910, 95 und 350.

4) Rasi, Atti accad. di Padova 1910, 173; Nazari, Atti accad. di Torino XLII, 595ff. Richter, Internat. Wochenschrift 1907, 664ff.

5) Mau, Röm. Mitt. 1907, 187ff.

6) Comparetti, Rendiconti Accad. dei Lincei XV, 575ff.

7) Rasi, Rivista di filologia 1910, 56ff.

8) Rasi, Atti di Padova a. a. O.

9) Rev. arch. a. a. O.

Richtiger war es in der Tat, nachdem Dios Interpretation als falsch erwiesen war, den Stier bei den Hörnern zu packen, wie Boni es tat, der mit dem Berg an Stelle des Forums auch seine Abtragung aufgab und sich auf die Bedeutung von „egerere“ gleich errichten stützte. Seine Annahme freilich, daß die Säule die Höhe der Forumsbauten, die doch ohnedies jeder vor Augen hatte[1]), zeigen sollte, ist unhaltbar. Unmöglich ist auch die Deutung von Ramorini, wonach das Errichten sich auf die Säule selbst, die Raum für die Darstellung so großer Taten biete, beziehe[2]). Denn man gibt in der Weihinschrift doch einen Grund für die Errichtung des Monumentes an, nicht aber eine Beschreibung desselben.

Die Gezwungenheit aller dieser Deutungen macht sie ebenso unhaltbar, wie sie andererseits ebensowenig wie die frühere im Einklang mit der oben erwähnten Grundtatsache stehen, daß die Trajanssäule ein Siegesmonument für die Dakerkriege und von Hause aus nichts weiter war, und daß eben dieser Charakter in der Weihinschrift zum Ausdruck kommen muß. Schon Salomon Reinach[3]) ist die Tatsache, daß (nach den bisherigen Interpretationen) in der Inschrift keinerlei Anspielung auf die im ungeheuren Reliefband dargestellten Ereignisse enthalten sei, aufgefallen. Eine neue Deutung, die diesen Hauptanstoß beseitigt, müssen berufene Kenner der lateinischen Sprache suchen[4]). Dabei wird auch zu berücksichtigen sein, daß der Kaiser das neue Forum aus dem Erlös der in den Dakerkriegen erbeuteten Schätze erbaute[5]).

Der hervorragende Platz, den gerade der Abtransport der Schätze des Dakerkönigs in der Bildreihe in einer der beiden Hauptachsen über der Viktoria, die die Darstellung der beiden Kriege trennt, erhalten hat, hängt damit zusammen (vgl. u. Kap. V).

Alles in allem zeigt die Geschichte der Monumentform, daß der Relieffries selbst mit seiner Fülle der Ereignisse und Figuren, an sich auch eine ungeheure technische Leistung, die Hauptsache war: dasjenige, worauf auch für die Zeitgenossen der eigentliche Wert des Monuments beruhte und worin der besondere Gehalt der künstlerischen Aufgabe gesehen wurde.

---

[1]) Costa, Rivista di storia antica 1906, 475ff. Richter a. a. O.

[2]) Vgl. Rasi, Atti accad. di Padova a. a. O. 170. [3]) S. 7.

[4]) Ich selbst habe eine Interpretation, die sich auf die mir durch freundliche Übersendung des Materials des Thesaurus Linguae Latinae seitens Prof. Diltmann bekanntgewordene Bedeutung von egeri = entleert werden, stützte (Prop. IV 6, 34; Statius Thebais I 37) gesucht, ohne eine solche, die alle sprachlichen Einwände beseitigte, zu finden.

[5]) Gellius, Noctes atticae XIII 25, 1ff.

I. Hauptteil.

EINZELBILDER.

I. Adlocutio.

Ansprachen des Kaisers jeder Art, seien sie an das Heer gerichtet oder nicht, haben, dem römischen Sinn für Repräsentation entsprechend, ein festes Zeremoniell gehabt und werden mit einem festen Terminus als Adlocutio bezeichnet[1]). Solche Adlocutionen sind auf der Trajanssäule im ersten Kriege sechsmal, im zweiten nur zweimal dargestellt Sie treten, verbunden mit dem Lustrationsopfer, und zwar nach diesem und vor den eigentlichen Kämpfen, d. h. zu Beginn der Campagnen in Bild X (Taf. 9) und LIV (Taf. 26) im ersten Kriege auf. Und ebenso in Bild CIV am Anfange der zweiten Campagne des zweiten Krieges. Sie fehlt jedoch zu Beginn von dessen erster. Dann findet sich die Adlocutio nach der Schlacht: in Bild XXVII (Taf. 16), von dem Kampf in XXIV durch ein Verfolgungs- und ein Marschbild getrennt, doch wohl kaum anders zu beziehen. In XLII (Taf. 22) unmittelbar nach der großen Schlacht XL/XLI, wie in LXXIII (Taf. 34) hinter LXXII. In CXXIV/CXXV (Taf. 59) nach der Einnahme der dakischen Hauptstadt, zu der die Kämpfe von CXI ab geführt haben. Immerhin fehlt sie auch in diesem Zusammenhange gelegentlich: so unmittelbar hinter der Einnahme der feindlichen Werke in LXX/LXXI. Doch könnte dies ebenso erklärt werden wie im zweiten Kriege ihr Fehlen hinter den Angriffen auf die Hauptstadt in CXI—CXVI, indem die spätere Adlocutio von LXXIII mit auf diese Kämpfe bezogen wird, wie auch auf die große Schlacht in LXVI und den diese vorbereitenden Reiterangriff LXIV, hinter denen sie ebenfalls fehlt; danach würde sich die ganze Partie von LXIII als ein einheitlicher Kampfabschnitt darstellen. Allein diese Auffassung erscheint insofern bedenklich, als die einzelnen Kämpfe hier durch Marsch- und Lagerbauszenen getrennt wären und nicht sich wie dort die ganze Aktion um einen Punkt dreht. Andererseits ist der Kaiser mit Ausnahme höchstens der Festungskämpfe von LXX/LXXI hier bei sämtlichen Ereignissen anwesend und auch bei letzteren wahrscheinlich so zu denken, da er in LXVIII erscheint. Und diese Kämpfe sowohl wie die in LXIV und LXVI scheinen demnach geschlossene und recht bedeutende Episoden darzustellen. — Es fehlt weiter die Adlocutio nach den Kämpfen von XXXVII/XXXVIII, bei denen nach Ausweis von XXXVI gleichfalls der Kaiser zugegen ist. Auch hier liegt zwischen XXXVIII und der großen Schlacht XL ein Lagerbau. Immerhin ließe sich eine Beziehung von XLII mit auf die ganze Reihe, die überhaupt eine Sonderepisode darstellt, denken. Hinter XXXII kann das Fehlen der Adlocutio durch tatsächliche Abwesenheit des Kaisers erklärt werden. Und ebenso steht es bei den letzten, zerstreuten Kampfhandlungen in CXL ff. Doch keinerlei sachliche Erklärung bietet sich für das Fehlen in der Reihe erbitterter Kämpfe XCIV—XCVI, an deren Ende dort der Kaiser erscheint. Soll man annehmen, daß er hier, nachdem er selbst den Sieg gebracht hat, keine Ansprache hielt? Diese Tatsache zeigt, daß auch in jenen anderen Fällen keineswegs sicher reale Grundlagen für das Fehlen oder Einschieben von Adlocutionen vorhanden sind und künstlerische Gründe stark mitgesprochen haben müssen.

Drittens findet sich am Ende des Krieges die Adlocutio in Bild LXXVII (Taf. 36). Sie wird sicherlich gehalten worden sein. Und wieviel sicherer noch eine solche am Ende des zweiten Krieges nach dem Tode des feindlichen Königs! Hier aber fehlt sie. Und an ihre Stelle wohl ist das Bild CXLVII getreten, das die Ausstellung des Hauptes des toten Königs vor dem Heere zeigt. Es ist möglich, daß diese gelegentlich einer Adlocutio stattgefunden habe. Aber hier ist nicht einmal der Kaiser anwesend. All das hat natürlich künstlerische Gründe der Gesamtkomposition[2]).

---

[1]) Über die Adlocutio s. Cichorius, R. E. unter d. W., der den Begriff zu eng faßt. Richtiger Roßbach bei Daremberg-Saglio. Daß das Wort Ansprache im weitesten Sinne bedeutet, bezeugt die unter Nero anläßlich der Proklamation der griechischen Freiheit geschlagene Münze Brit. Mus. Coins Cat. Corinth 563—70, dazu Pick, Zeitschr. f. Num. XVII, 181 ff.

[2]) Man kann gegen die Feststellung, daß hier die Schlußadlocutio fehlt, nicht einwenden, sie sei schon in CXXXVII gezeigt. Denn einmal ist es ganz undenkbar, daß der Krieg vor dem Tode des Decebalus als beendet angesehen wäre. Andererseits trägt die Adlocutio am Ende des ersten Krieges deutlich den Stempel des letzten Aktes des Kaisers beim Heere, während er hier noch in CXLI wieder erscheint.

Es kann danach die Einfügung oder Weglassung von Adlocutionsszenen nicht als formelhaft, um eine bestimmte Tatsächlichkeit auszudrücken, betrachtet werden und auch nicht als schlechthin von den geschichtlichen Vorgängen abhängig. Vor allem auch muß angesichts dieser Tatsache vor geschichtlichen Schlüssen aus dem Fehlen der Ansprache zu Beginn des zweiten Feldzuges gewarnt werden. Auch dafür können künstlerische Gründe maßgebend gewesen sein. Gewiß hat der Künstler nicht Dinge dargestellt, die nicht möglich und vielleicht auch wirklich gewesen sind. Aber keineswegs hat er sich dem Zwange der Realitäten unterworfen.

Dazu kommt ein anderes: wir wissen, daß Trajan während des ersten dakischen Krieges die zweite und dritte und an seinem Ende die vierte imperatorische Acclamation entgegennahm. Nun hat man diese drei Acclamationen tatsächlich im ersten Kriege dargestellt finden wollen und das als einen besonderen Beweis für die „urkundliche" Genauigkeit der Säulenreliefs angesehen[1]). Wie steht es nun damit? Unter den sechs Szenen, die Trajan im ersten Kriege auf dem Tribunal vor dem Heere zeigen, fällt die erste von vornherein weg, da sie die Adlocutio vor der Eröffnung der eigentlichen Feindseligkeiten wiedergibt. In den vier folgenden Szenen (XXVII, XLII, LIV, LXXIII = Taf. 16, 22, 26, 34) regt sich keine Hand zur Acclamation. Die Soldaten hören unbewegt, was ihnen der Kaiser zu sagen hat. Es bliebe nur Bild LXXVII (Tafel 36), das also möglicherweise die vierte Acclamation darstellen könnte. Doch hat schon Cichorius darauf aufmerksam gemacht, daß die Reisekleidung des Kaisers dem widerspricht. Der Gestus der Soldaten wird deshalb als Abschiedsgruß aufzufassen sein. Die Darstellung einer Acclamation, und zwar dann der fünften, hat dagegen derselbe Gelehrte in Bild CXXV erkennen wollen. Doch ist offenbar hier der Kaiser redend dargestellt[2]). Und weiter zeigen die erhaltenen Münzbilder mit imperatorischer Acclamation ihn nicht stehend, sondern auf einer Sella sitzend[3]). Nun könnte man freilich dies für eine Änderung des Trajanssäulenmeisters halten, der sich darin, wie in dem Fortlassen der auf den vollständigsten Adlocutionsszenen[4]) hinter dem stehenden Kaiser erscheinenden Sella nicht ängstlich an das militärische Zeremoniell hielt. Aber auch dann wäre nur eine Acclamation von den beiden des zweiten Krieges[5]) auf der Säule dargestellt und im ersten gar keine. Es sei denn, daß eine solche gleichzeitig mit in der Verteilung von Belohnungen an die siegreichen Soldaten durch den auf der Sella — aber nicht auf einem Tribunal — sitzenden Kaiser umschrieben wäre (Bild XLIV). Auch so wäre günstigstenfalls nur eine der drei Acclamationen des ersten Krieges zur Darstellung gekommen. Von urkundlicher Genauigkeit kann hier nicht die Rede sein.

Was den Künstler veranlaßt hat, diesen Akt bisweilen vorzuführen, ein anderes Mal fortzulassen, kann nur die Gesamtkomposition lehren.

Wie steht es nun aber mit der Darstellung des Vorganges selbst, wo diese gegeben wurde? Auch hier erhebt sich zunächst die Frage, wie weit dieselbe bestrebt war, ein möglichst genaues, geschichtlich detailliertes Bild zu geben. Was wir über die Form der Adlocutio wissen, ist herzlich wenig. Nach Pseudo-Hygin (De munitionibus castrorum 11 ed. Domaszewski) fand sie im Felde im Lager auf einem links vom Prätorium errichteten Tribunal statt[6]). In der Tat finden wir auf den Säulenreliefs den Vorgang gelegentlich im Lager dargestellt: in Bild XXVII, LXXIII und CXXV[7]). Allein, daß hier nicht lediglich Gründe der Naturtreue maßgebend waren, ist noch deutlich. Zwar könnte man denken, daß in XXVII gewissermaßen ein Momentbild wiedergegeben sei, das das Herannahen eines Barbarenzuges zeigt, während gerade drinnen im Lager der Kaiser eine Ansprache hält. Aber wie soll man LXXIII verstehen, wo draußen rund ums Lager im gleichen Augenblick an Schanzwerken gearbeitet wird? Sicherlich waren doch bei dieser feierlichen Handlung alle an Ort und Stelle befindlichen Truppen zugegen[8]). Hier indessen arbeiten die Legionäre ruhig weiter[9]).

---

[1]) De la Berge, Essay sur le règne de Trajan, 1877, S. 48. Dierauer, S. 92, Vaschide, S. 54.

[2]) Cichorius' Auffassung, daß er in ruhiger Haltung die Zurufe der Soldaten anzuhören scheine, ist mir unverständlich; er steht genau, wie z. B. in X mit dem Gewandzipfel in der Linken und gestikulierend erhobener Rechten.

[3]) Gnecchi, Rivista di numismatica V, 1892, S. 16.

[4]) Auf den besten Stücken von Cohen, 2. Aufl. Caligula Nr. 1.

[5]) Vgl. Cichorius, III, 283.

[6]) Vgl. auch Cichorius R. E. a. a .O. Unverständlich ist mir seine Bemerkung (III, 171), die Adlocutio finde stets außerhalb des Lagers statt, im Widerspruch zu seinen eigenen Äußerungen zu Bild X, XXVII, LXXIII.

[7]) Im letzteren Bilde haben die Römer ihr durch Zelte bezeichnetes Lager in der eroberten Stadt aufgeschlagen.

[8]) Cichorius R. E. a. a. O.

[9]) Nach Reinach S. 52 soll Trajan gar (während er zu den Truppen spricht!) ihre Arbeiten überwachen.

Vielleicht wird man darauf erwidern, daß zwar darin eine Abweichung von der Wirklichkeit vorliege, daß diese aber nur vorgenommen sei, um auf beschränktem Raum mehr Tatsachen mitteilen zu können, und daß eben deswegen hier zwei zeitlich aufeinanderfolgende Vorgänge in ein Bild zusammengezogen seien. Es wurde jedoch oben dargetan, daß der Künstler den einen dieser beiden Vorgänge überhaupt fortgelassen hat, wo er ihm unbequem war. Warum hat er es denn nicht auch hier getan, wo das Bild der Ansprache den Raum für die offenbar gegenständlich nicht bedeutungslosen Befestigungsarbeiten so sehr verengte? Wurde doch ohnedies der siegreiche Verlauf der vorhergegangenen Kämpfe, wenn nicht aus diesen selbst, so aus dem gleich darauf folgenden, breit ausgeführten Unterwerfungsbild deutlich! Schon Petersen hat auf den strengen symmetrischen Bau des letzteren hingewiesen, in dem sich um die Kernszene (LXXV) zwei kontrastierende Seitenflügel (LXXIV und LXXVI) gruppieren. Dazu gesellen sich als weitere Gegenstücke an den Enden die gleichartigen Adlocutionsbilder LXXIII und LXXVII. Dazu kommt noch ein anderes: die Schanzarbeiten in LXXIII waren offenbar wirklich geschichtlich gefordert. Sie sollten andeuten, daß die Belagerung der feindlichen Hauptstadt bevorstand. Wären sie in ganzer Bildhöhe unmittelbar neben das Kampfgetümmel in LXXII gesetzt worden, so wäre hier gar kein Einschnitt deutlich geworden. Die bewegten Figuren des einen Bildes wurden durch die Architektur und die ruhigen Massen der Adlocutio von denen des anderen losgelöst, ein öfter zu beobachtendes Verfahren. Dann aber mußte die Lagermauer zwischen die beiden Handlungen des Bildes, schon aus inhaltlichen Gründen, treten und so war es ganz natürlich, daß hier der Vorgang, der Wirklichkeit entsprechend, im Lager dargestellt ist. Von hier aus wird auch Bild XXVII verständlich. Hier war offenbar die ans Lagertor kommende feindliche Gesandtschaft das Hauptthema. Zu den lebhaft bewegten Figuren sollte wie immer in solchen Szenen (s. Kapitel IV) der ruhig stehende Imperator in Kontrast treten, der aber erst im nächsten Bild mit ihnen unterhandelnd gezeigt wurde. So ist auch hier die Adlocutio, die man, wie oben gesagt, immerhin auf die siegreiche Schlacht von XXIV beziehen mag, ins Lager eingesetzt. In CXXV kam es sicherlich hauptsächlich darauf an, den Kaiser in der eroberten Hauptstadt zu zeigen. Deshalb spielt auch hier der Vorgang in dem darin befindlichen Lager. In allen anderen Fällen aber ist er ohne Angabe der Lagerarchitektur, in der er sich abspielt, dargestellt. In den Bildern LXXVII und LIV freilich auf dem leeren Reliefgrund und hier mag man sich immerhin ins Lager versetzt denken. Wobei es freilich immer noch wundersam bleibt, daß weder Zeltwand noch Mauer irgendwo erscheint. Schwieriger wäre eine solche Annahme schon bei Bild X[1]) oder gar bei XLII, wo rechts der Wachsoldat über die Mauer des römischen Lagers von XLIII herüber die Handlung mit anzusehen scheint und links die Reiter aus dem Walde herauskommen, so daß es aussieht, als ob sich der Vorgang im Freien vor dem römischen Lager abspielt. Jedenfalls wäre es in diesen Fällen nicht leicht, die Illusion des rechten Schauplatzes zu gewinnen, auch wenn man in Betracht zieht, daß sonst oft der Bildverbindung zuliebe Grenzfiguren und Dinge in eine Raum und Zeit überspringende optische Beziehung gesetzt sind. Aber alle solche Notbehelfe versagen vollends bei Bild CXXXVII, wo nicht nur im Hintergrunde eine Festung erscheint, an die man sich schließlich das römische Lager angebaut denken könnte, sondern rechts die zuhörenden Truppen in der Berglandschaft aufgestellt sind, so daß für den, der hier überhaupt die Frage nach dem Schauplatz stellt, es nur eine Antwort gibt: die Adlocutio findet abweichend von der Wirklichkeit draußen im Gelände statt. Wir sind hier so glücklich, die Motive solcher Darstellung erkennen zu können: diese Szene nämlich, die immerhin auf die vorhergehende Kampfepisode bezogen werden mag, hat ein Gegenstück in CXXXIX (Taf. 64), wo die Ansprache des Decebalus an seine letzten Getreuen ganz nach Art einer römischen Adlocutio wiedergegeben wird (s. u.). Zwischen diese beide Szenen, die letzte Adlocutio des siegreichen Imperators und den letzten vergeblichen Notruf des Dakerkönigs an seine Untertanen, schiebt sich die höchst bedeutungsvolle Einbringung der Schätze des letzteren. Und wie er im wilden Bergwald, wo kein Haus steht, die Seinen umsonst zum letzten Widerstande aufruft, so steht der römische Kaiser, dem eben noch die unermeßlichen Schätze zufließen, siegreich vor einer eroberten feindlichen Stadt. Diesem Kontrast zuliebe wird sie gezeigt und der nahen Verbindung mit den erbeuteten Schätzen wegen werden die römischen Soldaten rechts zwischen die Felsen geschoben, von denen herab die beladenen Maultiere nahen. Das zeigt deutlich, daß es hier nicht so sehr auf wahrheitsgetreue Wiedergabe der Vorgänge ankommt, sondern daß die Adlocutio jedesmal so zur Darstellung gelangt, wie es aus künstlerischen Gründen wünschenswert erscheint, bisweilen der Wirklichkeit entsprechend in einem Lager, bisweilen auf neutralem Grunde, in den

[1]) Wo nach Cichorius II, 56 das gemauerte Tribunal ins Lager versetzen soll.

man nicht mehr hineinsehen darf, als eben den Vorgang selbst, bisweilen auch, wenn es die Gesamtkomposition erfordert, im direkten Widerspruch zur Wirklichkeit in freier Landschaft.

Der Kaiser steht, wie es sich gehört, stets auf einem Tribunal. Wir werden sehen, daß dies auch schon durch die bildnerische Tradition, an die die Trajanssäule anknüpft, gegeben war. Daß aber dies Tribunal ohne Ausnahme in sämtlichen Adlocutionsbildern der Säule, wie auch bei den Kriegsratsszenen von VI und CV und der Deditio in LXXV, wo es sichtbar wird, ein massiver Quadersteinbau ist, bleibt eine ganz unwirkliche Abstraktion, die denselben Grund hat wie die durchgehend gleichartige Darstellung des Mauerwerkes[1]. Hier wie dort wird das bunte Bild der Wirklichkeit auf eine einfache Formel reduziert, so daß das Beiwerk noch stärker durch seine Einförmigkeit den handelnden Figuren untergeordnet erscheint, als das ohnedies durch Größenverhältnisse und räumliche Anordnung der Fall ist. Die Aufmerksamkeit soll nicht von diesen Nebendingen, die als in des Wortes verwegenster Bedeutung einerlei dargestellt werden, sich fesseln lassen. In Wirklichkeit sahen diese Tribunale ganz anders aus. Sie waren aus Holz oder Rasen[2]. Aus Holz sind sie durchweg in den späteren Darstellungen[3] nicht nur, sondern auch auf den Adlocutionsmünzen der vortrajanischen Zeit und den Münzbildern, die Trajans imperatorische Acclamationen wiedergeben. Stets ist auf den besseren Stücken das Tribunal als ein auf Füßen ruhender hölzerner Tritt, oben und unten mit Profilleisten, erkennbar, häufig auch, wie in den späteren Darstellungen mit runden, halbkugeligen Ansätzen verziert, die wohl als Nägelbeschlag zu deuten sind[4]. Ganz ausnahmsweise wird einmal bei Amm. Marc. XXI, 5 ein Suggestus saxeus — doch kaum aus saxa quadrata — genannt[5], der aber gegenüber der Fülle der Belege nicht ins Gewicht fällt. Auch die Höhe des Tribunals entspricht nirgends der Wirklichkeit, denn Tacitus (Ann. I, 19) beweist eben, daß die Tribunalien höher als bis zur Brust eines stehenden Mannes emporgeführt wurden. Freilich ist diese zu niedrige Wiedergabe des Tribunals nicht nur der Trajanssäule, sondern auch den meisten anderen Adlocutionsdarstellungen eigen, wo sie wie hier raumökonomischen Gesichtspunkten entspringt.

Darauf, daß auch die Sella hinter dem Kaiser fehlt, wurde schon hingewiesen. Umgekehrt ist bei der Darstellung der Verteilung von Belohnungen in Bild XLIV zwar der Kaiser auf der Sella sitzend zu sehen. Diese aber steht nicht, wie dieses sonst bei solchen Szenen üblich ist, auf dem Tribunal, sondern einer freieren Bildgestaltung zuliebe auf schräg ansteigendem Gelände.

Was die weiteren Realien betrifft, so versagt da die Überlieferung. Der Kaiser erscheint auf der Trajanssäule auch bei den Adlocutionsszenen immer in der von ihm überhaupt zumeist getragenen Imperatorentracht mit griechischem Panzer und Sagum. Nur in LXXVII sehen wir ihn in der gewohnten Reisetracht, mit der Tunika an Stelle des Panzers. In diesen Unterscheidungen werden wir durchaus die Wirklichkeit wiedererkennen dürfen. Schon Galba erscheint auf seiner Adlocutionsmünze[6] im Panzer und Sagum, und den griechischen Panzer trägt Trajan auf der Adlocutionsmünze[7] sowie auf den Münzbildern seiner imperatorischen Acclamationen[8], während die anderen älteren Münzen mit Adlocutionsszenen zumeist den Kaiser in der Toga zeigen und eben deshalb, wie auch wegen der Legende Adlocut(io)coh(ortis)[9] auf Ansprachen des Kaisers an die Prätorianer in Rom gedeutet werden dürfen[10]. Die Toga trägt der Kaiser hier innerhalb des Pomeriums wie auch sonst, wenn er zur Zivilbevölkerung spricht, so auf der einen trajanischen Forumsschranke und auf gallischen Gefäßscherben[11], die vielleicht auf den gleichen Akt bezogen werden dürfen. Wie die imperatorische Tracht, so ist uns auch die andere Spielart, das Reisekleid des Kaisers, sonst bei der

[1]) Gelegentlich führt von hinten eine Art Rampe oder Treppe hinauf, in X und wohl auch in CXXXVII, wo der regelmäßige Block, auf dem ein Auxiliar steht, nur durch eine unausgeführte Partie vom Tribunal geschieden ist.

[2]) Belege bei Roßbach a. a. O.

[3]) Sie sind von Wace Pap. Brit. Sc. Rome IV, 267ff, zusammengestellt, freilich ohne Berücksichtigung der Markussäule, auf der das Gleiche durchweg der Fall ist.

[4]) Dressel in seinen mir freundlichst von Dir. K. Regling zugänglich gemachten Manuskript über die römischen Münztypen (Convolut VI zu 111 Anm. 3) will darin bei Besprechung einer Medaille Gordians runde Bronzescheiben erkennen, die natürlich auch auf Holz zu denken wären.

[5]) Fröhner S. 4 n. 10

[6]) Cohen 2. Aufl. Nr. 1. Daremberg-Saglio unter Adlocutio fig. 106. Gnecchi, Medaglioni III Taf. 142, 5 u. Abb. 2.

[7]) Rivista di Numismatica V, 1892, Taf. I, 4.

[8]) Cohen 2. Aufl. 175ff.

[9]) Cohen 2. Aufl. Caligula Nr. 1 = Gnecchi a. a. O. III. Taf. 141, 1 und Nero ebd. 141, 5; s. u. Abb. 2.

[10]) Anscheinend auch die Münze des Nerva Cohen. 2. Aufl. Nr. 1 mit der Beischrift Adlocut. Aug.

[11]) Dechelette, Vases de la Gaule romaine II, 288 Nr. 98.

Adlocutio bezeugt. Ebenso erscheint er auf einem der aurelischen Reliefs, die jetzt in der Attika des Konstantinsbogens eingemauert sind[1]).

Für gewöhnlich faßt der Kaiser auf der Trajanssäule mit der linken Hand einen Mantelzipfel, gelegentlich (X?, LXXVII, CIV?) hält er in ihr auch eine Rolle. Die Rechte ist stets gestikulierend ausgestreckt, doch ist meist nicht, wie sonst gewöhnlich, der ganze Arm in Schulterhöhe gehoben (dies nur bei X und LIV), sondern ruhiger nur der Unterarm horizontal vorgestreckt. Vielleicht ist hierin ein persönlicher Zug zu erkennen, obwohl dieselbe Haltung auf dem ebengenannten Relief am Konstantinsbogen wiederkehrt[2]). In Bild XXVII (und vielleicht auch in CIV zu ergänzen) hält er in der Linken die Lanze. Ebenso erscheint Trajan mit der Lanze im linken Arm abweichend von den sonstigen Monumenten auf seiner einzigen Adlocutionsmünze[3]). Also ist wohl auch hierin ein persönlicher Zug zu erkennen. Der Soldatenkaiser mochte gern mit der schweren Lanze vor seinen Truppen erscheinen. In jedem Falle verrät sich hier ein durchaus getreues Bild in der Wiedergabe der Persönlichkeit des Monarchen. Auch unbedeutende Züge werden berücksichtigt. Dabei hat ein immer wieder zu beobachtendes Bedürfnis nach Variationen sich auch in den engen Grenzen, die das Thema setzte, geltend gemacht. In keinem der Adlocutionsbilder kehren Stellung und Haltung des Imperators genau wieder. Immer wieder ist die Stellung der Beine, die Haltung der Arme, die Drehung des Körpers etwas verändert. Und bei all diesen beabsichtigten Abwandlungen fällt um so mehr die Haltung des Decebalus in Bild CXXXIX auf, der, soweit das bei der Übertragung auf eine so andersartige und anders gekleidete Person möglich war, dem Trajan in CXXXVII angeglichen ist, wodurch der Kontrast dieser beiden Szenen nur noch deutlicher wird.

Niemals steht auf der Trajanssäule der Kaiser allein auf dem Tribunal. Stets ist er von einem oder mehreren Offizieren begleitet. Sie erscheinen hinter oder neben ihm, doch immer so, daß die Figur des sie auch an Größe etwas überragenden Kaisers wesentlich ganz sichtbar bleibt. Sie selbst dagegen sind zumeist von ihm zum Teil verdeckt oder durch gegenseitige Überschneidungen bzw. durch andere Figuren, in der Bedeutung ihrer Erscheinung gegenüber jenem gemindert. Mit Vorliebe ist dabei in den Darstellungen des unteren Säulenteiles (X, XXVII, XLII, LXXIII) der nach links vom Kaiser erscheinende so gestellt, daß er vom Rücken sichtbar wird, eine recht unnatürliche Pose, die dazu dient, Abwechslung in die Gruppe zu bringen und die sonst neben dem Kaiser in gleicher Ausbreitung sichtbare Gestalt ihm zu subordinieren. In Wirklichkeit werden die Adjutanten bei so feierlichem Anlaß weniger leger gestanden haben. In dem höchst repräsentativen Schlußbild des ersten Krieges (LXXVII) ist von einer solchen Anordnung abgesehen worden und die Darstellung wirkt infolgedessen hier trocken und nüchtern gegenüber den bewegten Gruppen von XLII und LXXIII, die im übrigen ähnlich gebaut sind. Der Kaiser ist auch hier besonders groß, um sich trotzdem scharf herauszuheben. Soweit wir sehen, ist dies Erscheinen der Begleiter des Kaisers neben ihm auf dem Tribunal, so sehr sich auch im einzelnen die Regie geltend macht, durchaus der Wirklichkeit entsprechend. Auch auf den Adlocutionsmünzen bereits des Nero, Galba, Nerva und Trajan treten ein oder mehrere Begleiter auf, zum Teil vom Kaiser verdeckt, hinter diesem auf dem Suggestus und ebenso später, z. B. auf der Markussäule und dem Relief am Konstantinsbogen. Ein einziges Mal steht an der Trajanssäule bei dem Kaiser und seinen Begleitern auf dem Tribunal ein Lictor, als einziger jedenfalls der Lictor proximus (in Bild CIV). Dies entspricht höchstwahrscheinlich nicht der Wirklichkeit. Zwar erscheinen die Lictoren auch auf den Münzen bei der Adlocution und in der Tat müssen sie ebensowohl wie der Kaiser selbst zugegen gewesen sein, während sie die Trajanssäule sonst stets fortläßt und unter ihrem Einfluß auch das aurelische Relief. Aber auf den Münzen stehen sie nicht mit auf dem Tribunal, sondern seitwärts daneben[4]). Dies Detail wird also nicht der Wirklichkeit entsprechen. Immerhin war eine solche Übertragung naheliegend. Erscheinen

---

[1]) Strong II pl. 92, 10.

[2]) Auch Galba hat auf der genannten Münze eine von der gewohnten abweichende Haltung mit gesenktem rechten Arm, während die Linke, in der ich eine Rolle zu erkennen meine, wie bei Trajan gehoben ist. Ähnlich steht Hadrian bei der Leichenrede für Sabina. Strong II pl. 71, 3.

[3]) Gnecchi, Rivista di Numismatica V, 1892 Taf. I, 4.

[4]) Die richtige Deutung hat Dressel a. a. O. bei einer Medaille des Lucius Verus (Convolut III, 48) gegeben. Auf der Münze des Galba Cohen 1 = Gnecchi III, Taf. 142, 5 u. Abb. 1 stehen neben dem Tribunal zwei Lictoren (besonders deutlich auf einem Berliner Abguß des Stückes Hirsch 31. 21, 1150), aus denen nach Dressels Vermerk auf dem bei Daremberg-Saglio unter Adlocutio fig. 106 abgebildeten Pariser Stück durch Retusche zwei behelmte Soldaten gemacht sind. Ferner erkenne ich einen Lictor, und nicht einen Anführer, wie Cohen meint, auf den trajanischen Acclamationsmünzen, Cohen 175/176 neben dem Tribunal. Hier sind auf dem Exemplar Auktionskatalog Hartwig 1910, 18, 1227 die Fasces deutlich.

doch die Lictoren hinter dem Kaiser auf der Rostra der Forumsschranke. Nichts destoweniger muß ein künstlerischer Grund maßgebend gewesen sein. Und auch den meine ich noch zu erkennen. Die Gruppe auf dem Tribunal ist im übrigen sehr ähnlich angeordnet, wie die im vorhergehenden Adlocutionsbild LXXVII. Aber wie sehr hat sie durch die Hinzufügung des Lictors gewonnen! Das offensichtliche Mißverhältnis zwischen dem würfelförmigen Tribunal und den drei Figuren darauf ist aufgehoben, diese selbst zu einem Menschenwürfel umgestaltet.

Von der Kaisergruppe auf dem Tribunal wenden wir uns zu den zuhörenden Truppen. Es kann, wie gesagt, keinem Zweifel unterliegen, daß jedesmal die gesamten, im Lager anwesenden Truppen teilgenommen haben. Zumindest müssen wir erwarten, daß in den Adlocutionsszenen gerade die in dem betreffenden Abschnitt operierenden Truppenteile anwesend sind. Tatsächlich trifft das jedoch nur in Bild XLII zu, wo wirklich die wesentlichen, an der großen Schlacht von XL/XLI beteiligten Truppengattungen das Tribunal umstehen: Legionäre, Auxiliare, Irreguläre und Kavallerie, und wo man schließlich die Garde als durch ihre Fahnen vertreten gelten lassen könnte. In diesem Falle also hat der Künstler offenbar recht genau gearbeitet. Daß das besondere Gründe gehabt hat, wird sogleich dargelegt werden. Aber es blieb eine Ausnahme[1]). Schon bei der Largitio in XLIV, die doch auf dieselbe Schlacht folgt, erscheinen nur Auxiliare. In LXXIII fehlen die hauptsächlich an dem vorhergehenden Kampfe beteiligten Irregulären und Auxiliare, sowie die Legion. Hier sehen wir nur Prätorianer[2]). Und ebenso unerklärlich ist das Fehlen der hervorragend an den Kämpfen um die dakische Königsstadt beteiligten barbarischen Hilfsvölker, wie auch der Garde in Bild CXXV. Daß in X die sicher auch anwesenden Prätorianer sowie die Kavallerie ebenfalls fehlen, hat schon Cichorius[3]) angemerkt. In XXVII erscheinen nur Legionare wie in dem kompositionell nahe verwandten Relief LXXIII nur Gardisten, und dies hat schon dazu geführt, daß man eine Beziehung auf die Schlacht in XXIV nicht hat gelten lassen wollen[4]). Allein im Zusammenhang mit jenen anderen Unstimmigkeiten wird man kaum berechtigt sein, einen solchen negativen Schluß zu ziehen[5]). In LIV und LXXVII könnte man sich allenfalls das notwendigste durch Addition der dargestellten Truppengattungen mit den nicht zugehörigen Signa zusammenbuchstabieren, wenn letztere wirklich Beweiskraft hätten[6]). Aber daß in CIV die Auxilien wieder fehlen, bleibt unerklärt.

Dazu kommen andere Widersprüche: natürlich standen die Truppen in voller Uniform bei der Adlocutio. Und so erscheinen sie auch im allgemeinen auf den Reliefsäulen sowohl wie auf den Münzen und dem aurelischen Relief. In XXVII aber und LXXVII tragen sie keinen Helm. Solche Differenzen brauchen nicht immer auf künstlerischer Absicht zu beruhen, aber sie zeigen, daß ängstliche Naturtreue hier nicht maßgebend ist.

Anders steht es mit dem schon vermerkten Fortlassen der neben dem Tribunal stehenden und gleich, wie der Kaiser, gerichteten Lictoren. Hierzu haben kompositionelle Rücksichten geführt.

* * *

So kann denn endlich an die Analyse der Gesamtkompositionen herangegangen werden, aus denen heraus allein auch Gruppierung und Motive im einzelnen verständlich werden. Hier stellt sich zunächst die Frage: gab es eine künstlerische Überlieferung vor der Trajanssäule für die Darstellung der Adlocutio und wie sah diese aus? Unser einziges Zeugnis dafür sind die Münzen. Zum ersten Male tritt hier die Ad-

1) Höchstens könnte man auch die Tatsache, daß in CXXXVII nur Auxiliartruppen erscheinen, dadurch erklären, daß solche auch die Verteidiger der Festung in CXXXIV sind.

2) Cichorius II, 345. 3) II, 57. 4) Cichorius zu dem Bild.

5) Hätte der Künstler die Begegnung zweier Armeen darstellen wollen, so wäre dazu nicht die Adlocutio nötig gewesen, vgl. Bild LI.

6) Daß das auf der Säule überhaupt nicht der Fall ist, hat Petersen (I, S. 9. II S. 19 u. 35 Anm. 2) dargetan. Was besonders die Adlocutionen betrifft, so sei ganz abgesehen von der Inkongruenz in der Ausführung des einzelnen auf folgendes aufmerksam gemacht: die Legionssigna in X gleichen in der Tat ungefähr den in VIII aufgepflanzten (Cichorius II, 57), aber es sind drei, nicht nur zwei außer dem Adler. Es fehlen die der doch auch anwesenden Gardisten. In LIV fehlen, wie auch C. aufgefallen ist, die Legionsadler ganz. In LXXVII sind aus Raummangel die Signa überhaupt fortgelassen. In CIV steht ein Legionsadler neben drei Prätorianersigna. In CXXV hingegen treten drei Legionssigna ohne Adler auf. Solche Unstimmigkeiten mit Fehlern der Ausführung zu erklären geht nicht an. Die Auxilien haben überhaupt keine Signa. Entweder kam es dem Künstler auf solche Dinge an; dann würden sie auch in der Vorlage genau und unmißverständlich detailliert worden sein. Oder es war ihm gleichgültig; dann kann es es auch uns bleiben.

locutio unter Caligula auf[1]), und zwar bereits wesentlich in dem Typus, der auch als der primäre der Trajanssäule, wie sogleich gezeigt werden wird, zu gelten hat. Wenn so plötzlich auf Münzen ein neues Thema erscheint, noch dazu eines von an sich typisch und durchaus nicht singulär historischem Charakter, so darf als Anlaß und Vorbild ein gleichzeitig oder nicht viel früher entstandenes Werk der großen Kunst gelten. Daß es tatsächlich solche gegeben hat, beweist auch das Anknüpfen der Reliefbilder der Trajanssäule an diesen Typus, den sich der Künstler nicht von den Münzen geholt haben kann, beweist weiter auch die andere Tatsache, daß wir den späteren Adlocutionstypus, der auf der Markussäule herrscht, wiederum aus der großen Kunst in den Münzen reflektiert finden[2]), wie auch sonst in der Kleinkunst[3]). Auf der Münze des Caligula, (Abb. 2c) die sich also an ein Werk der zeitgenössischen Kunst anschließt, ist die Adlocutio folgendermaßen dargestellt: rechts steht der Kaiser im Dreiviertelprofil auf einem übereck gesehenen Tribunal, links, durch einen Zwischenraum davon abgetrennt, fünf Soldaten, in der von der Ara Pacis bekannten Form der frühkaiserzeitlichen Kunst so angeordnet, daß drei Figuren in der vorderen Reihe stehen, zwei in der hinteren auf gleicher Standhöhe und mit den Köpfen in den Lücken zwischen denen jener erscheinend. Über ihnen, fast den ganzen Raum einnehmend, und das Bild bis zur Kopfhöhe des Kaisers füllend, sieht man vier Signa.



a b c

Abb. 2. Adlocutionsdarstellungen auf Münzen (a Nero, b Galba, c Caligula).

Es handelt sich hier um eine Adlocutio an die Prätorianer (s. o.) und ebenso bei den zeitlich zunächst folgenden Stücken, den Münzen des Nero[4]) (Abb. 2a). Wieder steht der Kaiser ganz entsprechend nur mit einem Begleiter hinter sich, rechts. Wieder links durch einen Zwischenraum vom Tribunal getrennt, die Soldaten, diesmal nur drei und in einfacher Reihe, doch etwas hintereinander geschoben; so wird nur der vorderste ganz sichtbar, der mit beiden Händen ein Signum, gewissermaßen präsentierend, vor sich hält, während ein offenbar vom zweiten gehaltenes anderes über der Lücke zwischen den beiden vordersten Köpfen aufragt. Der letzte steht in Schrittstellung mit zurückgesetztem Fuß und legt dem zweiten die Rechte auf die Schulter, ein interessanter Detailzug, der schon seit altersher dazu dient, Abwechslung in eine ruhigstehende Reihe zu bringen[5]) und dem wir noch begegnen werden. An den gleichen Typus knüpft ein Münzbild des Domitian[6]), das — ohne Beischrift — anscheinend eher die Zeremonie des „Rex Datus“ darstellt[7]), und eine Adlocutionsmünze des Nerva[8]), auf der zwei Begleiter hinter dem Kaiser erscheinen, endlich auch noch die einzige des Trajan aus dem Anfange seiner Regierungszeit[9]). Hier ist nur der inzwischen eingetretenen Entwicklung zu reicherer Gruppierung Rechnung getragen, indem die drei Soldaten links nicht mehr im Profil erscheinen, sondern der erste und dritte im Dreiviertelprofil, der zweite mehr vom Rücken gesehen. Abhängig von diesem Typus ist auch eine der trajanischen Acclamationsmünzen[10]).

Diesem ersten Typus tritt ein zweiter, reicherer auf den schönen Adlocutionsmünzen des Galba (Abb. 2b) gegenüber[11]). Zwar ist die Anknüpfung an den ersten in der Gegenüberstellung des Kaisers auf dem unverdeckten Tribunal einerseits und der zuhörenden Soldatenmasse andererseits deutlich. Im übrigen

[1]) Cohen Nr. 1 = Gnecchi, Medaglioni III, 141, 1.
[2]) z. B. die Münze des Posthumus, abgebildet bei Daremberg-Saglio, Adlocutio fig. 107.
[3]) Wilhelm Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln, München 1879. [4]) Cohen Nr. 1ff. = Gnecchi III Taf. 141, 5.
[5]) Vgl. z. B. das Votivrelief an Bendis Winter, Kunstgesch. in Bildern III, 113. [6]) Cohen Nr. 550.
[7]) Nach Dressels Durchreibung. [8]) Cohen Nr. 1, nach Dressels Durchreibung.
[9]) Gnecchi, Rivista di Numismatica V 1892 S. 16, Taf. I, 4. [10]) Neunte Acclamation, Berliner Stück.
[11]) Cohen Nr. 1 (Cohen Nr. 6 ist nach Dressels Vermerk eine Fälschung). Gnecchi, Medaglioni III Taf. 142, 5. Daremberg-Saglio Adlocutio fig. 106 vgl. o. S. 15 Anm. 4.

aber sind sachlich und formal eine Reihe von Unterschieden zu erkennen; während nämlich die älteren Vertreter des ersten Typus, die Münzen des Caligula, Nero, Nerva den Kaiser in der Toga zu den Prätorianern in Rom sprechend zeigen, erscheint er hier in Imperatortracht und ebenso sein Begleiter in Panzer und Sagum. Und dazu stimmt, daß die Beischrift nur Adlocut(io) ohne coh. lautet. Er ist also im Felde. Dieser Typus weicht von dem älteren auch darin ab, daß das Tribunal hier in der linken Bildhälfte erscheint, und der Kaiser infolgedessen nach rechts gewandt ist. Neben dem Tribunal, zum Teil durch den vordersten Soldaten verdeckt, stehen ebenso gerichtet zwei Lictoren (s. o. S. 15 Anm. 4). Zwei Soldaten in der rechten Bildhälfte deuten das Heer an: der vordere mit Tunika, Panzer, Helm mit Busch und Scutum, wohl ein Prätorianer, ist schräg vom Rücken gesehen (woran dann die oben genannte trajanische Adlocutionsmünze des ersten Typus angeknüpft hat) und hält vielleicht mit der rechten das rechts von seinem Kopf aufragende Signum. Aber unklar bleibt, wer ein links davon sichtbares, schräg geneigtes, doch nicht mit den ebenfalls schrägen Fasces der Lictoren paralleles Vexillum trägt, noch den rechts vom Signum erscheinenden Legionsadler. Diese Fülle verschiedener Feldzeichen bestätigt das oben gewonnene Resultat, daß wir den Kaiser beim Heere vor uns haben. Der zweite Soldat rechts, im Dreiviertelprofil, hält vielleicht das Pferd, dessen Kopf links neben dem seinen aus dem Gewimmel hervorkommt, am Zügel; denn nach seiner Uniform (Panzer, Helm mit Busch, Oval- oder Sechseckschild) und mit der rechten aufgestützten Lanze kann er sehr wohl ein Kavallerist, etwa ein Prätorianerreiter, sein. Die links in der Tiefe hinter dem Tribunal stehenden Lictoren, vor die sich rechts wieder die verschieden gewandten Soldaten schieben, zwischen denen der Kopf des einen Lictors hinten zum Vorschein kommt und daneben ein Pferdekopf, darüber das Gewimmel verschieden gerichteter Fasces und Fahnen, deren Träger nicht zu sehen sind — all das gibt einen bunten, impressionistischen Masseneindruck, in dem das einzelne untergeht. Der Versuch, den Raum zu vertiefen, wird in den sich gegenüberstehenden Gestalten des Lictors links und des Gardisten deutlich. Es ist klar, daß hier der Reflex einer größeren Komposition vorliegt, die in ihren Abweichungen vom älteren Typus durch die Stilwandlung von der frühen Kaiserzeit zu der der Flavier bedingt ist. Wie dort die ganze Szene locker gefügt und reliefmäßig geschichtet auftritt, so ist hier alles kompakt, massig, in- und durcheinander geschoben, eben malerischer. Wenn man die Münze nur oberflächlich ansieht, möchte man es nicht für möglich halten, daß durch so wenige Figuren allein der Eindruck einer Heeresmenge erreicht wird. Es ist also damals eine neue monumentale Darstellung der Adlocutio geschaffen worden, die sich an den älteren Typus in der allgemeinen Disposition anlehnt, ihn aber im malerischen Sinne umgestaltet und den Kaiser beim Feldheer darstellt.

An diesen Typus haben die meisten Münzen mit Trajans imperatorischen Acclamationen angeknüpft, die ja auch den Kaiser beim Heere zeigen[1]). Auch hier steht das Tribunal links, und einzelne Züge kehren wieder: der Lictor daneben[2]) (s. o. S. 15), die Hin- und Herwendung der bald vom Rücken, bald von vorne gesehenen Soldaten[3]), das von hinten hervorkommende Pferd[4]). Doch weitere Eigentümlichkeiten fallen auf: einmal die Staffelung der Figuren des hinteren Grundes über die des vorderen, ferner der Zusammenschluß der gleichmäßig vertikal gestellten Signa zu einer kompakten Masse, beides unter dem Einfluß der Adlocutionsszenen der Trajanssäule, denen wir uns nunmehr wieder zuwenden.

Es ist ganz klar, daß in Wirklichkeit bei der Adlocutio die Truppen nicht so angeordnet waren, wie es in den eben betrachteten Münzbildern und danach in den älteren Monumenten, von denen sie abhängen, geschehen ist; nicht so also, daß die Truppen einfach in mehreren Gliedern dem Kaiser gegenüberstehen. Wie immer bei solchen Veranstaltungen, werden sie im Karree oder Hufeisen das Tribunal umstanden haben. Auch wenn uns nicht einige Reliefs der Trajanssäule (XLII, LIV) eine solche Anordnung zeigten, ebenso wie dieselbe in dem auf der Markussäule herrschenden Adlocutionstypus zum Ausdruck kommt, müßten wir deshalb jene Grundform der älteren Kunstwerke als eine Stilisierung anerkennen. Sie entspringt sowohl den anderen Reliefbedingungen ihrer Zeit, wie sie andererseits einer klaren Entwicklung und Kontrastierung der beiden Hauptfaktoren, des redenden Kaisers und der lauschenden Masse, dient. Es ist nun äußerst beachtenswert, daß der Trajanssäulenmeister zunächst nicht dem Eindruck der Wirklichkeit folgt, sondern das von der älteren Kunst geschaffene Grundschema übernimmt und es dann selbständig weiterbildet. Und bei keinem anderen Thema sind wir wie bei diesem durch die einzigartige Einfachheit und Gleichartigkeit des Inhaltlichen in der Lage, den künstlerischen Umformungsprozeß zu verfolgen.

[1]) Cohen Nr. 175ff. [2]) Ebd. Nr. 175. [3]) Ebd. 175/6. [4]) Ebd.

Es ist dazu erforderlich die Adlocutionsdarstellungen der Säule auf ihren kompositionellen Bau kurz zu prüfen.

In Bild X (Taf. 9) nehmen der Kaiser mit seinen Begleitern nach rechts hin auf dem übereck gesehenen Tribunal fast die ganze linke Bildhälfte ein. Rechts steht die Heeresmasse; neuen Raumgesetzen der Säulenreliefs entsprechend ist sie mit hintereinander hochgestaffelten Figuren, so daß gelegentlich fünf Köpfe übereinander sichtbar werden, bis zum oberen Bildrand emporgeführt. Diese Masse ist dicht an das Tribunal herangeschoben, so daß keine Schnittfuge zwischen den beiden Bildteilen entsteht. Die Anordnung der Soldaten läßt deutlich erkennen, daß sie in Reihen hintereinander aufgestellt zu denken sind. Deshalb auch erscheinen die Köpfe der Figuren des Hintergrundes nicht, wie sonst meist, über den Lücken zwischen denen der vorderen, sondern zum Teil fast senkrecht über ihnen. Doch ist diese Aufstellung in militärischen Gliedern nicht schematisch durchgeführt, sondern alles leicht bewegt, und nach hinten zu immermehr aufgelockert. Sicherte die Masse der Menschenköpfe, zwischen denen kein Fleckchen leeren Grundes erscheint, doch den Eindruck der Heeresmasse ohnedies. Die Signa sind nicht gleichmäßig verteilt, sondern für sie ist nur ein Stück Platz oben dem Kaiser zunächst gelassen, daß sie hier zusammengedrängt und gleichlaufend in senkrechter Masse füllen. Die allein ganz sichtbar werdenden Figuren des Vordergrundes sind sämtlich, allerdings auch wieder nicht ganz gleichmäßig, vom Rücken gesehen. Vielleicht sollte dadurch beim Beschauer das Gefühl erweckt werden, daß er mitten unter den Lauschenden steht, gewissermaßen „Vordermann" hat. Eine offensichtliche Abweichung vom militärischen Prinzip der Wirklichkeit ist, daß hier nebeneinander, d. h. also gliedweise hintereinander, Legionare und Auxilien abwechseln. Das ist nur geschehen, um Eintönigkeit zu vermeiden und ebenso erklärt sich die immer verschiedene, ganz unmilitärische Stellung der einzelnen Figuren. Es ist ganz klar, daß der Künstler hier an die ihm vorliegende Tradition anknüpft, und zwar eher an den zweiten als an den ersten Typus. Jener lag ja auch nicht nur zeitlich, sondern inhaltlich näher. Daher das Tribunal links, die Zuhörer rechts, dichter aneinander geschoben, als im ersten Typus; vom Rücken gesehene Figuren kamen ja auch dort schon vor. Doch sind die Umbildungen im übrigen unverkennbar und bezeichnend. Die Lictoren sind fortgelassen, weil sie die klare Gegenüberstellung der Massen gestört hätten. Durch die Höherstaffelung der Figuren der hinteren Gründe wird eine kompakte Masse von Köpfen gezeigt, fest umschrieben, wo die Adlocutionsmünze des Galba mit dem Hin und Her, dem Vielerlei, den Eindruck einer solchen vortäuschte. Eben durch die Füllung des oberen Bildteiles mit Köpfen war hier nicht mehr der ganze Raum für locker gereihte oder hin- und herbewegte Feldzeichen frei, sondern diese mußten im Sinne einer neuen Kunst zu einem selbständigem Massenteil in einer Ecke zusammengeschlossen werden. Wir greifen hier den Umbildungsprozeß nach den neuen Begriffen einer auf die Darstellung wirklich sichtbarer Massen gerichteten Kunst mit Händen. Aber es muß zugestanden werden, daß das zunächst Erreichte nicht allzu glücklich wirkt. Zwar ist der Eindruck der Masse der Soldaten gegenüber dem einen, der sie mit dem Worte beherrscht, stark. Aber man spürt mehr den Gegensatz der Teile als die Zusammengehörigkeit eines Bildganzen. Die wunderbar malerische Bildeinheit, die sich aus der Galbamünze für die vorbildliche Schöpfung erschließen ließ, ist zerschlagen. Eine einfache Rückbildung, zur lockeren Friesform der frühkaiserzeitlichen Kunst war nicht möglich. Das Problem mußte anderweitig gelöst werden.

Bild XXVII (Taf. 16) freilich zeigt noch keine wesentliche Weiterbildung. Nur sind — nicht zum Nachteil der Wirkung — die Figuren nicht mehr so zahlreich und bis zum oberen Bildrand gestaffelt. Das war hier schon durch das Thema, die Adlocutio im Lager, gegeben. Im Verhältnis des Tribunals mit dem Kaiser links zu den Soldaten rechts und den Fahnen verrät sich aber die engste Abhängigkeit von der Komposition in Bild X.

Dagegen zeigt die nächste Adlocutio in XLII (Taf. 22) auf den ersten Blick ein völlig anderes Bild. Die Heeresmasse umsteht hier das Tribunal im Hufeisen, vorne, es ganz verdeckend, und zu beiden Seiten[1]). Zunächst fühlt man sich fast an das spätere Adlocutionsschema der Markussäule erinnert (s. o. S. 17 u. Abb. 3), und auf dessen Entstehung mag tatsächlich das Bild mit eingewirkt haben. Aber wie groß

[1]) Nach Cichorius II, 208/9 soll ein Karree gemeint und dessen hintere Reihe durch den Kopf links oben neben Trajans linkem Begleiter angedeutet sein. Sollte so etwas gezeigt werden, so wäre Platz für mehr Leute gewesen. Der Mann ist eine sachlich gedankenlose, aber unerläßliche Füllfigur, was sich schon darin zeigt, daß er allein den Kopf vom Kaiser abgewandt hat, als ob er nicht zuhöre.

sind die Unterschiede und wie sehr steht es doch im Zwange seiner Tradition! Während dort der Kaiser frontal dem Beschauer zugewendet ist, so daß er, der Wirklichkeit entsprechend, der Mittelseite des Heereshufeisens gegenübersteht und die Signa zu seinen beiden Seiten symmetrisch aufgepflanzt sind, wendet er sich hier, wie in den beiden vorigen Bildern, nach rechts. Hier, rechts, liegt überhaupt der Schwerpunkt der keineswegs symmetrischen Anordnung, hier allein erscheinen die Signa. Man könnte, ohne den Sinn der Darstellung unklar werden zu lassen, — und würde es zweifellos, wenn die entsprechenden Partien zerstört wären, tun — die Reiter links und die Soldaten zu Füßen des Kaisers abtrennen, unter diesem ein Tribunal ergänzen und ihn nur zu dem rechts aufgestellten Heere reden lassen. Wir bekämen dann kein wesentlich anderes Bild, als es die beiden ersten Reliefs boten. Hier ist also äußerlich an die durch jene gegebene Komposition angeflickt. Ich glaube, wir können auch noch erkennen, weshalb das geschah: es wurde oben darauf aufmerksam gemacht (S. 16), daß Bild XLII gegenüber den übrigen Adlocutionsszenen auffallend genau in der Wiedergabe möglichst aller an der vorhergehenden Schlacht beteiligten Truppengattungen ist. Diese ist ganz besonders breit dargestellt[1]), und daß sie ein sehr bedeutungsvolles Ereignis ist, zeigt ihre reichdetaillierte Schilderung. Es ist ganz klar: bei diesem wichtigen Ereignis ist dem Künstler von außen her Genauigkeit vorgeschrieben, sind ihm gewisse Unterlagen gegeben, die über den Rahmen allgemeiner Erzählung hinausgingen. Deshalb durfte er auch bei der anschließenden Adlocutio nicht darauf verzichten, wirklich die an der Schlacht beteiligten Truppengattungen vorzuführen. Dazu gehörte in allererster Linie die Kavallerie. Sie hat der Künstler links vom gegebenen Bilde angeordnet, also streng genommen widersinnig hinter dem Kaiser. Die Zusammengehörigkeit der getrennten Heeresteile unmißverständlich zu machen, dient die eine Verbindungsreihe der vom Rücken gesehenen Figuren — wie ja auch den vorigen Bildern entsprechend die vorderste Reihe der rechten Heeresmasse vom Rücken gesehen ist. Auch hier wieder wechseln die Truppengattungen ganz unnatürlich miteinander ab und wieder stehen die Leute lässig und verschieden da. So kam ein Gesamtbild zustande, das recht äußerlich wirkt. Doch durch den äußeren Zwang war dem Künstler einmal das Problem gestellt, frei von der in anderem Geiste erwachsenen bildlichen Tradition, das Heer in Hufeisenstellung um den Kaiser herum zu zeigen.

Das hier durch äußeren Zwang gestellte und nur äußerlich bewältigte Problem hat in der nächstfolgenden Adlocutionsszene LIV (Taf. 26) eine wahrhaft künstlerische Lösung gefunden. Hier zeigt sich deutlich gegenüber jener äußeren Anstückung eine organische Weiterentwicklung. Was dabei entstand, ist das schönste Bild einer kaiserlichen Ansprache, das uns die römische Kunst hinterlassen hat. Die Anknüpfung an die Tradition wird auch hier deutlich in der Stellung des Kaisers in der linken Bildhälfte und seiner Wendung nach rechts, sowie darin, daß die große Masse der Soldaten den rechten Bildteil einnimmt und die Signa oben in der Mitte, dem Kaiser zunächst, gesammelt sind. Der lebendige Eindruck, daß letzterer zu der hufeisenförmig um ihn aufgestellten Armee spricht, ist ganz einfach dadurch erreicht, daß die ohnedies vom Rücken gesehene vorderste Reihe der Soldaten nach links hin bis ans Ende der Kaisergruppe verlängert wurde — wie das schon notgedrungen im vorigen Bilde geschah — und daß weiter die oberste Figurenreihe als jener gegenüber stehend en face gestellt wurde; um dies recht eindringlich zu machen, wurde sie höher hinaufgestaffelt als die übrigen. Der Kaiser ist etwas tiefer hineingestellt als bisher, so daß er bis zum Oberschenkel von den Figuren des Vordergrundes verdeckt wird. Dadurch wird der Eindruck, daß er wirklich zwischen den Soldaten steht, wie besonders deutlich der Vergleich mit dem vorigen Bilde zeigt, vollkommen erreicht und zugleich die Gruppe auf dem Tribunal mit den Zuhörern zu einer einzigen festen Figurenmasse zusammengeschlossen. Ein einfacher, fast mathematischer Kontur begrenzt das Ganze mit Ausnahme der Signa. Es ist zu beachten, daß die an der Peripherie stehenden Figuren außer den Signiferi sämtlich Auxiliare in gleicher Uniform sind, die wie eine Schale den aus Legionaren gebildeten Kern umschließen. Man vergleiche diese künstlerisch ungemein lebendige, räumlich starke und massig zusammengeschlossene Bildschöpfung mit den abstrakten repräsentativen Adlocutionsbildern der Markussäule! Die Anregung zu der prachtvollen Komposition durch die in Bild XLII gestellte Aufgabe ist unverkennbar. Auch Einzelheiten, wie die das Tribunal verdeckenden, vom Rücken gesehenen Soldaten beweisen es, sowie die sonderbare Art, in der ein Auxiliar (auf Gipsplatte 136 unten links) den Schild hält, so daß er von innen sichtbar wird, von einer Figur des vorigen Bildes (Platte 112 unten links) entnommen ist. Vor allem aber: in diesen beiden, innerhalb der Reihe nebeneinander stehenden Szenen begegnet unter allen gleichartigen der Säule allein

[1]) Cichorius II, 200.

BAALBEK

ERGEBNISSE DER AUSGRABUNGEN UND UNTERSUCHUNGEN IN DEN JAHREN 1898 BIS 1905

HERAUSGEGEBEN VON

THEODOR WIEGAND



Kleinerer Kala'a-Tempel. Kapitell der Außenseite (Südpteron, drittes von Osten, von Norden gesehen).

DREI BÄNDE

IM FORMAT DIESES PROSPEKTES IN LEINEN GEBUNDEN

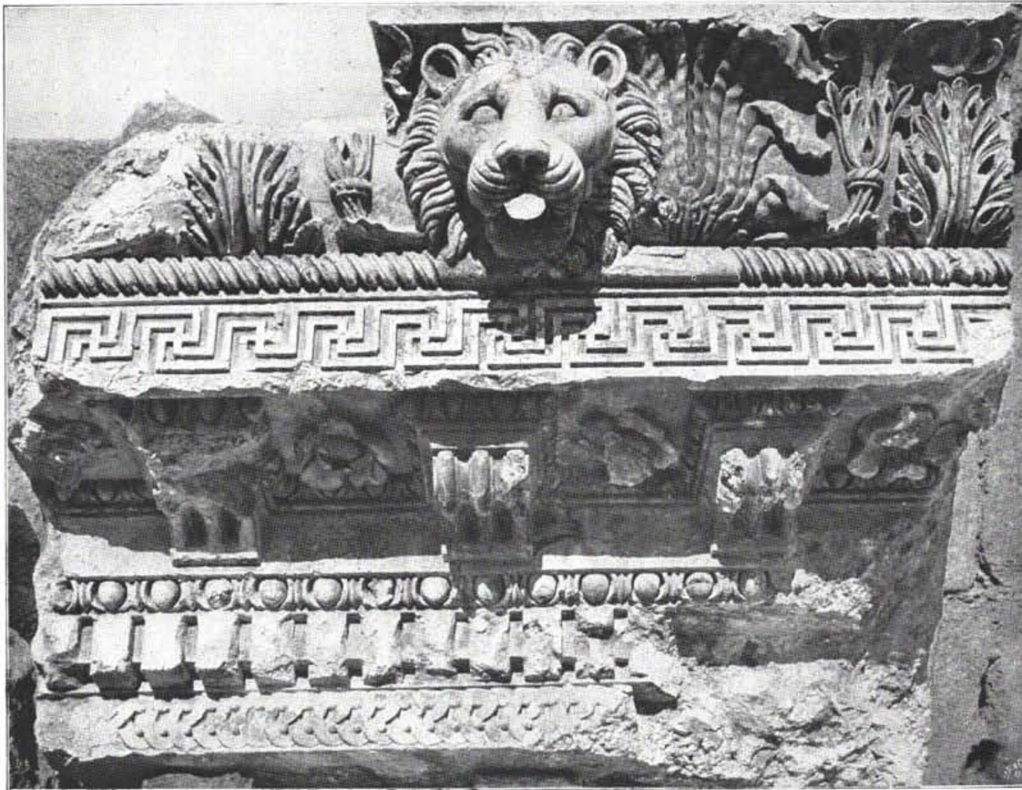
BAND I M 100.—, BAND II M 85.—, BAND III M 60.—



VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG • J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG • GEORG REIMER
KARL J. TRÜBNER • VEIT & COMP.

BERLIN W. 10 UND LEIPZIG

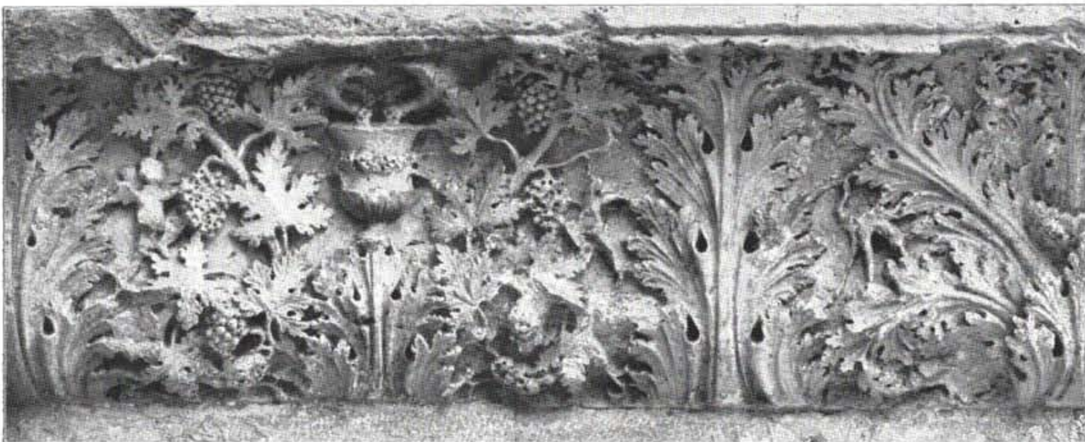


Gebälk und Geison der Ringhalle des Tempels.

ZWISCHEN dem Libanon und Antilibanon erhebt sich aus der reichen Ebene der Bêka über Silberpappeln und Fruchtbäumen das gewaltigste und schönste antike Heiligtum Syriens, der Tempel des Jupiter Heliopolitanus, des orientalischen Sonnengottes, mit seinen von kunstvollen Exedren und leuchtenden Granitsäulen einst umgebenen Hallenhöfen. Von Osten führte eine der größten Freitreppen der alten Welt zum Propylon empor, dessen vergoldete korinthische Erzkapitelle weithin über Haine und Gärten erglänzten. Überwältigend ist hier der Eindruck der Größenverhältnisse und der Prachtentfaltung syrisch-römischer Baukunst, wie sie sich auch an dem benachbarten Dionysostempel mit seinen eleganten Nischen und Tabernakeln, seinem feinen Rankenfries und dem spitzenartig zarten Kasettengebälk darstellt. Und draußen, in der heutigen Stadt Baalbek, erhebt sich zwischen ärmlichen Hütten ein wundervolles Glanzstück römischen Barockstiles, der zierliche Venustempel, geschmückt mit Guirlanden und Rosetten, bekrönt von leicht geschwungenen Architraven und Gesimsen.

Im Jahre 1897 gab der Deutsche Kaiser während seines Besuches in Baalbek aus unmittelbarem, eigenem Entschluß den Befehl zu systematischen Ausgrabungen, die unter OTTO PUCHSTEINS archäologischer und BRUNO SCHULZ' technischer Leitung in den Jahren 1898 bis 1905 zur völligen Freilegung der Ruinen geführt haben. Die für die antike Baukunst und Religionsgeschichte des Ostens so überaus wichtigen Ergebnisse sind nun in drei Teilen veröffentlicht worden.

Die sechs ganz erhaltenen Säulen an der Südseite des großen Tempels.



Der „schöne“ kleine Fries am Bacchustempel.



Kleinerer Kala'a-Tempel. Wandfries der Nordseite.

BAND I (Textband 130 Seiten, 89 Abbildungen, Tafelband 135 Tafeln, Preis M. 100.—) enthält als Einleitung den Bericht über die Arbeit der Deutschen Baalbekexpedition und gibt eine Übersicht über die früheren Veröffentlichungen über das Heiligtum. Im ersten Hauptabschnitt wird sodann das moderne Baalbek, hierauf die antike Stadt Heliopolis geschildert (Stadtmauer, Wasserleitungen, Theater, innere Stadt, Gräber und Steinbrüche), im zweiten wird das Heiligtum der heliopolitanischen Trias mit dem großen Tempel, Altarhof, Vorhof, Propyläen und Untergeschoß dargestellt. In einem besonderen Teil sind die Kunstformen behandelt. Verfasser: HERMANN WINNEFELD, BRUNO SCHULZ, OTTO PUCHSTEIN, DANIEL KRENCKER, HEINRICH KOHL, GOTTLIEB SCHUMACHER.

BAND II (151 Seiten, 201 Textbilder, 69 Tafeln, Preis M. 85.—) stellt den Dionysos- und den Venustempel, sowie die über dem alten großen Altar erbaute Theodosianische Basilica dar. Verfasser: HERMANN WINNEFELD, DANIEL KRENCKER und THEODOR VON LÜPKE.

BAND III (145 Seiten, 213 Textbilder, 24 Tafeln, Preis M. 60.—) bringt die arabischen Bauten, insbesondere die Festungswerke, die Moscheen, Wohnhäuser und Grabbauten dieser Epoche mit den dazu gehörigen Inschriften. In besonderen Abschnitten wird die Geschichte des Heiligtums im Mittelalter, sowie die arabische Keramik behandelt. Verfasser: HEINRICH KOHL, DANIEL KRENCKER, MORITZ SOBERNHEIM, FRIEDRICH SARRE.

Der von Friedrich Sarre bearbeitete Teil über islamische Keramik und Kleinfunde ist auch in einer Sonderausgabe erschienen (Preis M. 16.—).



Mo. Sinânije (D. 5. 8) voll. 999, Schâdirwân und s. Hofseite.

UNTER der Leitung Theodor Wiegand's wurden während der Jahre 1916—18 in Palästina und Syrien, im Sinaigebiet und Westarabien archäologische, kunst- und baugeschichtliche Forschungen durchgeführt, die als Lieferungswerk zur Ausgabe gelangen. Hiervon ist soeben der Band über Damaskus, die islamische Stadt, erschienen, nachdem ein früherer Band das antike und byzantinische Damaskus zum Gegenstand hatte. — Gestützt auf eine im militärischen Dienst durch die Verfasser K. Wulzinger und C. Watzinger ausgeführte Triangulation und erstmalige Planaufnahme der Stadt in größerem Maßstab (Klapptafel 62, verkleinert und ohne Vorstädte 40/60 cm groß) wird alles über die vorhandenen Denkmäler Erreichbare im Sinne eines Inventarisationswerkes festgelegt, eine Kunsttopographie der Stadt und ihrer nächsten Umgebung geschaffen. Dutzende, teils völlig unbekannte, historisch und künstlerisch wertvolle Bauten, sonst kaum betretbare Heiligtümer und vornehme schwer zugängliche Privathäuser, nicht nur die wenigen immer wieder aufgetischten europäisierten Consulats-Salons finden hiermit erstmals eine eingehende Behandlung. Sie fußt auf zahlreichen durchweg eigenen zeichnerischen und photographischen Aufnahmen und verbindet sich mit sorgfältiger Wiedergabe der Bauinschriften und deren Interpretation durch E. Littmann. Berichte älterer arabischer Schriftsteller und Reiseliteratur, vor allem 'Abd el-Bâsit's Beschreibungen wurden nicht als Ausgangspunkt und Grundlage, sondern als Kontrolle und Ergänzung des noch Festlegbaren verwandt. — Auf Grund dieser Einzeldarstellungen ergibt sich eine ungeahnt reiche Geschichte der baulichen Entwicklung der Hauptstadt Syriens, ein neues Kapitel islamischer Kunstgeschichte. Die charakteristischen Erscheinungen sind in ihrer Entstehung und in ihren Wandlungen verfolgt und in ihren inneren Zusammhängen dargestellt. Städtebaulichen Fragen wird die gebührende Beachtung geschenkt. Chronologische Listen, eine speziell zur Omaijaden-Moschee helfen die Fülle des Materials zu übersehen und zu beherrschen, während ein Verzeichnis orientalischer und europäischer Literatur auf alle bisher über Damaskus bekannt gewordenen sachdienlichen Veröffentlichungen verweist, selbst wenn es nur kürzere Nennungen sind. — Das Werk will zwar in erster Linie dem Fachmann, dem Archäologen und Orientalisten, dem Kunst- und Baugeschichtler dienen, es wirkt aber durch sein reiches Bildmaterial und die gemeinverständlichen zusammenfassenden Abschnitte auch als eine Fundgrube künstlerischer Anregung und hohen Genusses für Kenner und Freunde des Orients. Es wird manchem Deutschen, den der Weltkrieg nach Damaskus geführt, willkommen sein.

WISSENSCHAFTLICHE VERÖFFENTLICHUNGEN DES DEUTSCH-TÜRKISCHEN DENKMALSCHUTZ-KOMMANDOS

HERAUSGEGEBEN
VON
THEODOR WIEGAND

HEFT 5:

DAMASKUS

DIE ISLAMISCHE STADT

VON

KARL WULZINGER UND CARL WATZINGER

MIT 62 TAFELN UND 57 ABBILDUNGEN IM TEXT

PREIS 50 MARK

DAS HEFT IST AUCH ALS SELBSTÄNDIGES WERK ERSCHIENEN
UND KOSTET IN LEINEN GEBUNDEN 53 MARK



BERLIN UND LEIPZIG

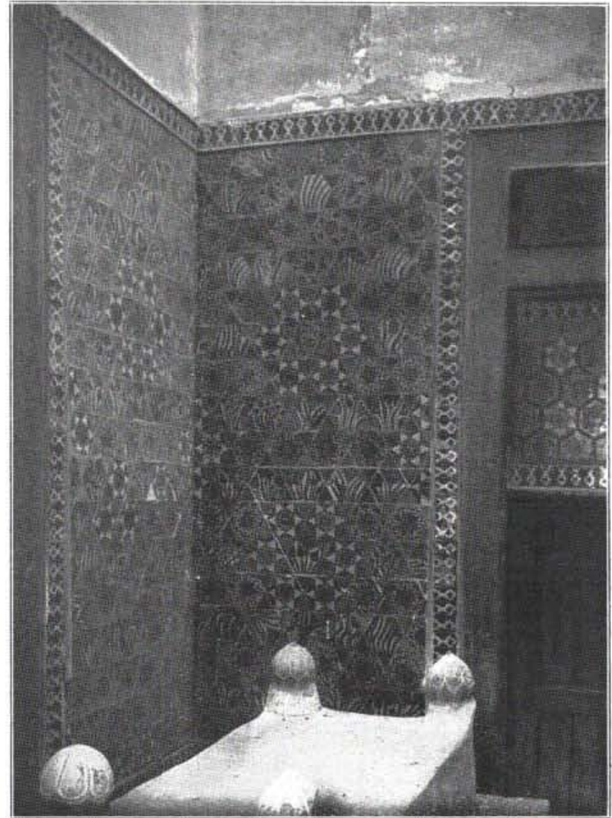
WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG / J. GUTTENTAG, VERLAGSHANDLUNG / GEORG REIMER
KARL J. TRÜBNER / VEIT & COMP.

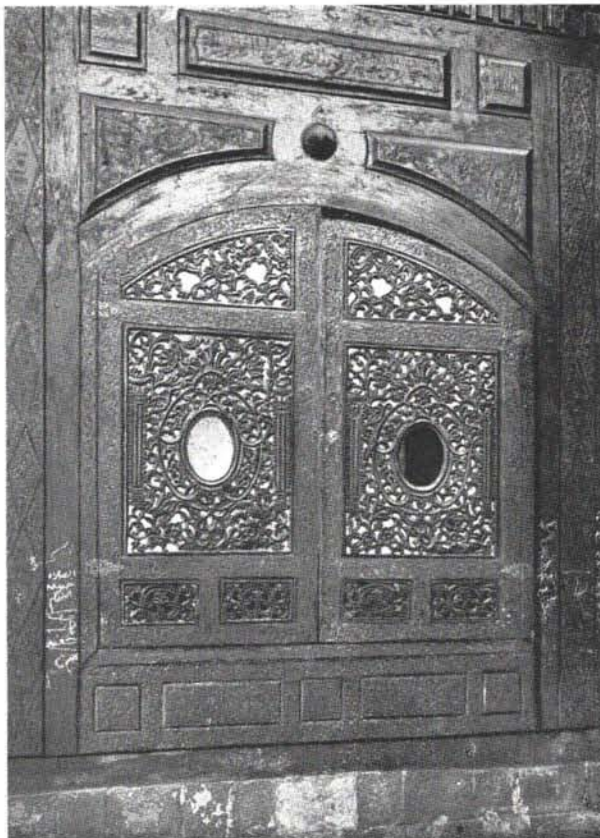
1925



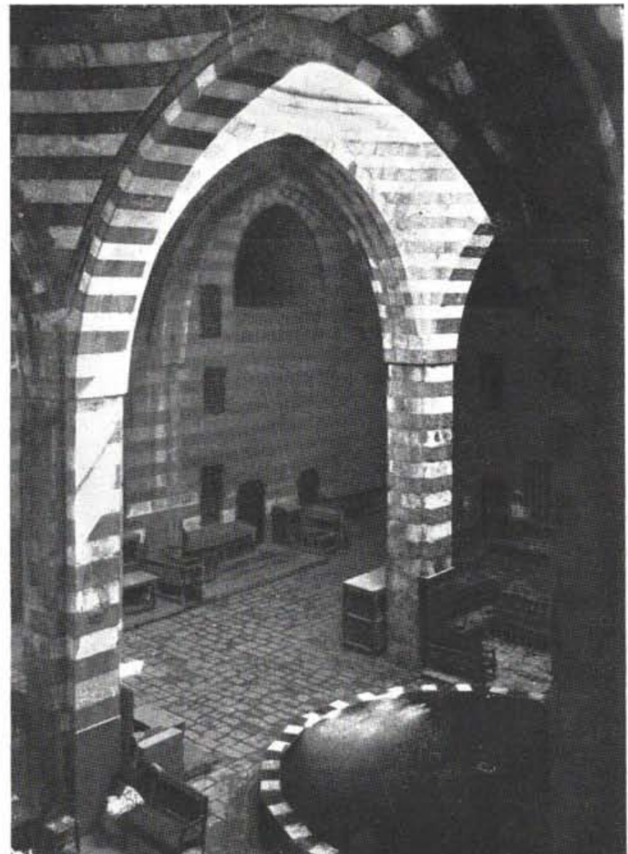
Turbe Saladins (F. 3.9) durch die Bogen einer älteren Medrese von Osten gesehen.



Turbe et-Tûrûzi (B. 7. 1) v. J. 826 h. Blick nach Osten mit dem kleineren Kenotaph.



Haus Ḥâfiẓ Bei el-Ḳadem (F. 4.12) Wandschrank (Dulâb oder Chazne) spiegelunterlegtes „Rokoko-Ornament". 1190 h = 1776/77 D.



Chân As'ad Pascha (F. 5. 2) Blick vom Obergeschoß der Nord-Seite nach Süd-Osten erb. 1166 h.

die Darstellung des Heeres in Hufeisenform, in XLII, wie wahrscheinlich gemacht wurde, durch äußeren Zwang und recht unbefriedigend, hier unmittelbar danach ohne solchen künstlerisch vollendet, davor und danach nicht wieder.

Es muß gefragt werden, warum diese Form, kaum gefunden, wieder aufgegeben wurde. Denn zweifellos ist in den nächstfolgenden Adlocutionsbildern eine wenig glückliche Rückbildung zum Anfangstypus erfolgt.

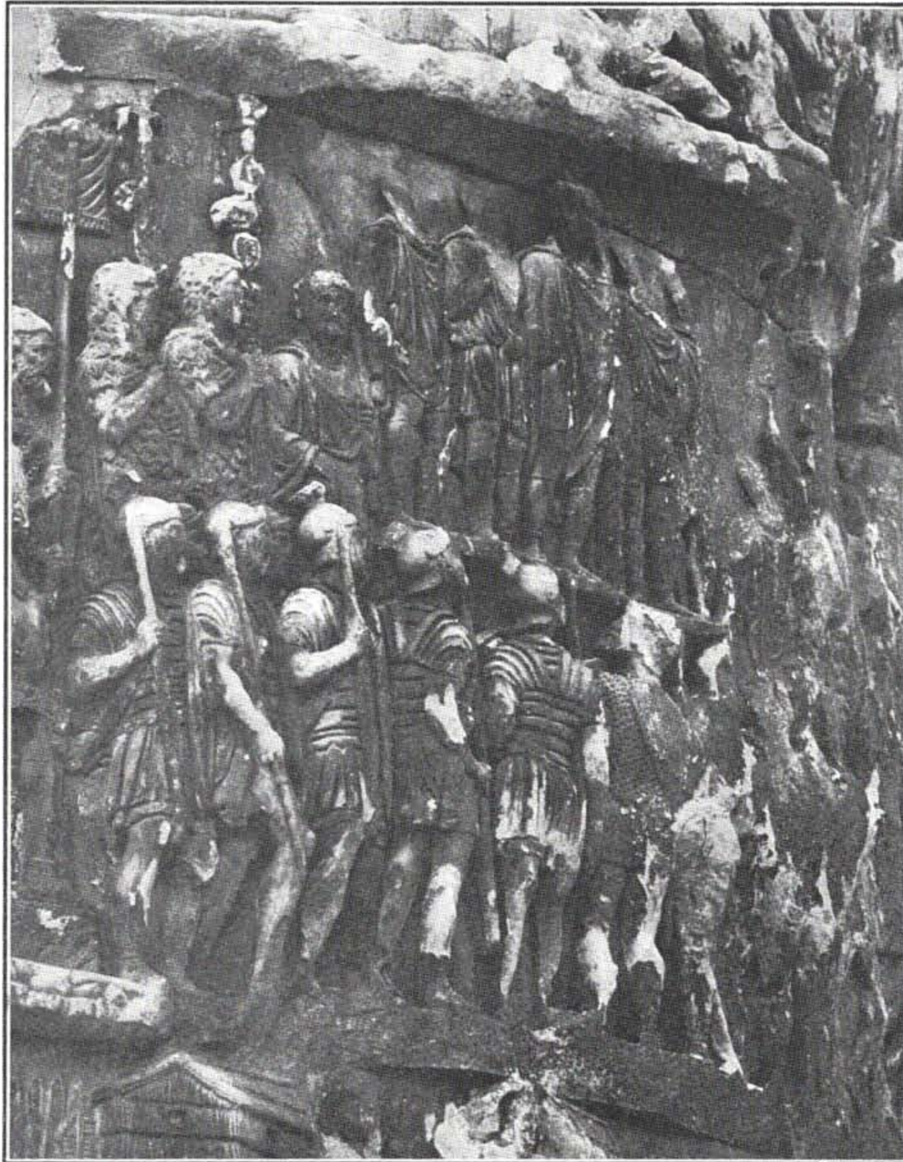


Abb. 3. Adlocutio der Marcussäule.

Zwar könnte man im nächstfolgenden Bild LXXIII (Taf. 34), dem ja keine große Bedeutung beizumessen ist, stärker den Anschluß an LIV finden als einen Gegensatz. Denn jener zeigt sich deutlich in der Höherstellung der wie dort en face gesehenen Figuren der obersten Reihe, die zum Teil zerstört sind; der vom Rücken gesehene Begleiter links vom Kaiser ist fast genau von XLII abgeschrieben. Aber es fehlen, obwohl Raum genug da ist, zum Teil die die Beine der Gruppe auf dem Tribunal verdeckenden Soldaten; dadurch wird das Ganze wieder dem Anfangstypus mit den beiden auseinanderfallenden Bildteilen angenähert. Freilich nur angenähert und zwar in äußerst bezeichnender Form, denn sie lehrt uns, warum jener Bildtypus von LIV wieder aufgegeben wurde: die Beine des rechts vom Kaiser stehenden Offiziers werden noch von einem

Gardisten verdeckt. Vor dem Kaiser selbst aber bricht die Masse ab, und dieser hebt sich wieder in ganzer Statur heraus. Wir sehen ihn auch sonst auf der Säule stets im Gegensatz zu den übrigen Figuren unverdeckt, gewissermaßen herauspräpariert (vgl. o. S. 15). Gerade mit wachsender Säulenhöhe mußte der Künstler darauf immer größeres Gewicht egen. Das ist der Grund gewesen, weshalb man die damit unverträgliche Anordnung von LIV wieder fallen ließ.

Der in LXXIII geschaffene Kompromiß war recht unerfreulich. Man hatte die Vorteile der alten klaren Massenkontrastierung aufgegeben und doch aus Rücksicht auf die Majestät nicht gewagt, die neue einheitliche Bildform beizubehalten. Deshalb griff man zunächst auf den Ausgangstypus zurück, der uns in Bild LXXVII (Taf. 36) wieder vor Augen steht. Dies mit besonderer Sorgfalt ausgeführte Relief ist höchst repräsentativ und schon deshalb empfahl sich eine Anknüpfung an altgewohnte Tradition. Es zeigt den Kaiser am Ende des ersten Krieges beim Abschied von seinen Truppen unmittelbar neben der Siegesgöttin, die die beiden Feldzüge trennt. Gleich darauf erscheint er auf der anderen Seite von der Göttin wieder auf der Reise zum Kriegsschauplatz zu Beginn des zweiten Krieges. Es ist kein Zweifel, daß unser Bild als Gegenstück dazu die Heimreise am Ende des ersten Feldzuges andeuten und so den Einschnitt verschärfen soll. In der Tat ließ sich das durch nichts eher als durch eine Adlocutio bewerkstelligen. Denn die Reise selbst hätte allzuleicht mit der folgenden in Verbindung gebracht werden können. Deshalb kam es hier gerade darauf an, den Kaiser in Reisetracht möglichst deutlich zu zeigen. Daß hier nicht nur auf Bild X, sondern auf ältere Tradition zurückgegriffen wird, ist noch an Einzelheiten zu erkennen: nicht wie in allen bisherigen Bildern sind die Soldaten der vorderen Reihe sämtlich vom Rücken gesehen, sondern durch eine Figur im Dreiviertelprofil unterbrochen, was wie auch das sonstige Hin und Her der Masse an den Adlocutionstypus des Galba erinnert. Wie auf der Adlocutionsmünze des Nero legt ein Soldat der vorderen Reihe seinem Nachbarn die Hand auf die Schulter; die grüßend erhobenen Hände mögen an die Darstellung der Acclamation anknüpfen (vgl. o. S. 12). Im übrigen aber folgt die Bilddisposition mit den gestaffelten Köpfen und den Feldzeichen in kompakter Masse den Gesetzen der Trajanssäule. Der Kaiser erscheint hier, — sein Porträt gehört zu den besten auf der Säule — zum ersten Male zwischen zwei von vorne gesehenen und ihm antithetisch zugewandten Begleitern (vgl. o. S. 15). Dadurch bekommt diese Gruppe einen dem späteren Frontalschema angenäherten repräsentativen Charakter. Eine Einzelheit fällt auf und ist von Cichorius angemerkt worden: der dem Tribunal zunächststehende Auxiliar vorne ist zwergenhaft klein. Vielleicht liegt hier ein Künstlerwitz vor, die Verewigung irgendeines zufälligen Modells. Denn auf ein Versehen der Ausführung[1]) kann diese kleine Statur nicht geschoben werden. Begegnet doch im nächstfolgenden Adlocutionsbild (CIV) ebenfalls ein zu kleiner Mann an gleicher Stelle, hier ein Gardist wie dort ein Auxiliar[2]).

Wie durch dieses Detail, so wird die Adlocutionsszene CIV (Taf. 49) auch durch die schon (o. S. 15) besprochene Gruppe auf dem Tribunal, die wieder — allein außer der vorigen — den Kaiser zwischen zwei sich zugewandten Begleitern zeigt, mit LXXVII eng verbunden. Auch hier wieder finden sich Anklänge an die Adlocutio des Galba in der lebhaft wechselnden Stellung der teils in Vorder-, teils in Rückansicht gesehenen Figuren der vorderen Reihe, in der Einfügung der Kavallerie am rechten Ende. Auch darin liegt etwas Altertümliches, daß die Signa zwar nicht den ganzen Raum über den Köpfen einnehmen, aber doch viel lockerer gereiht sind als sonst. Vielleicht um die Bedeutung der nachfolgenden letzten Campagne besonders hervorzuheben, ist das Bild sehr breit angelegt, so daß hier das Heer fast die doppelte Breite einnimmt wie das Tribunal, dem es in den anderen Szenen ungefähr die Wage hält. Vielleicht haben dabei auch andere Gesichtspunkte mitgesprochen. Denn eine nicht genügend beachtete Schwierigkeit der Interpretation liegt darin, daß der größere Teil der Truppen (alle mit Ausnahme der Kavalleristen auf Platte 277/8 und der oben auf 276), einheitlich schräg vom Rücken gesehen sind; es ist eine nach links hinten im schnellen Tempo bewegte Truppe mit einem Anführer, der durch den zurückgewandten Kopf und die weisend vorgestreckte Rechte deutlich gekennzeichnet ist. Es sieht fast aus, als wolle diese Truppe erst ihren Platz einnehmen, während doch der Kaiser schon auf dem Tribunal steht und redet. Schon öfter (X und LXXVII) fanden sich einzelne Figuren oder ganze Reihen sinnwidrig zur Belebung in den Grund hineinbewegt, wie das der reicheren

[1]) Cichorius zu dem Bild.

[2]) Jetzt sind nur die Beine erhalten. Doch daß die Figur nicht größer gewesen sein kann als der obere Rand des modernen Loches, lehren die erhaltenen Partien darüber.

Bildwirkung zuliebe auch bei der Adlocutio des Galba geschah. Vielleicht hat der Künstler hier durch die Übertragung einer solchen Bewegung auf eine ganze Masse und dadurch, daß sie einen Führer als Exponenten erhielt, den Eindruck, daß das Heer zum Kampfe dränge, hervorrufen wollen. Sicherlich hat er durch die Vermehrung der Figurenzahl den Masseneindruck verstärkt. Aber um so empfindlicher wurde das Mißverhältnis zwischen dem Tribunal und der breiten Menge von Figuren, die es doch eigentlich umschließen sollte. Dies zu beseitigen mußte ein neuer Weg gesucht werden, der zugleich gestattete, den Kaiser in ganzer Statur zu zeigen und doch inmitten des Heeres so räumlich, wie der Meister der Trajanssäule es noch verstand.

Die Lösung liegt in den beiden letzten Adlocutionsszenen der Säule (CXXV und CXXXVII) vor. Nicht das abstrakte Schema der Markussäule (Abb. 3), das den Kaiser frontal über den Köpfen der Zuhörer in der Mitte und zwischen den gestaffelten Figuren der seitlichen Schenkel des Hufeisens zeigt, ist es, sondern auf die Verdeutlichung der militärischen Aufstellung wird verzichtet und der Kaiser mitten zwischen zwei zu beiden Seiten aufgebaute Heerhaufen hineingestellt. So steht er wirklich zwischen seinen Soldaten und ist doch ganz sichtbar. Der Beschauer mag sich in die vorderste Reihe derer, die zwischen beiden Flügeln die Verbindung bilden und nicht zu sehen sind, versetzt fühlen. So steht auch er mitten darunter (s. o. S. 19). Von dem tradionellen Typus sind in Bild CXXV (Taf. 59) wichtige Elemente beibehalten: nicht streng frontal steht der Kaiser, wenn auch stärker von vorne gesehen als bisher, sondern immer noch nach rechts im Reden gewandt, wo auch die größere Masse des Heeres bleibt und wo allein auch nach wie vor die Fahnen stehen. Nur etwa halb so viel Soldaten befinden sich auf der anderen Seite und stellen durch lebhafte Gesten den hier von seiten des Redners mangelnden Kontakt ihrerseits her. Um mehr als Haupteslänge überragen der Kaiser und seine Begleiter die Massen. Daß es ihn auch in der neuen, eben seinetwegen so gewordenen Bildform kräftig herauszuheben galt, wird darin deutlich.

In Bild CXXXVII (Taf. 63), das, wie oben gezeigt (S. 13), als Gegenstück zur letzten Ansprache des Decebalus eingefügt wurde, ist dann dieser neue Typus festgehalten, ja mit noch größerer Sicherheit wirkungsvoll ausgestaltet. Auch hier bleibt die Rechtswendung, bleiben die Signa rechts wie auch die Hauptmasse, die aber wie in den meisten früheren Bildern die Kopfhöhe des Kaisers und seiner Begleiter in ihrer Hochstaffelung erreicht[1]). Durch den mit Ausnahme der Signa wie in Bild LIV geradlinigen oberen Abschluß der Figurenmasse und durch die hier wieder eingeführte Rückenansicht der Soldaten der vorderen Reihe zu beiden Seiten des Tribunals wird das ganze Bild fest zu einer Einheit zusammengeschlossen. Es ist zweifellos das wirkungsvollste nach LIV und verhilft, wie man dem Künstler zugestehen muß, auch der Persönlichkeit des Kaisers zu stärkerer Geltung. In Einzelheiten bleibt wieder die Tradition fühlbar. So findet sich auch hier die Geste, daß ein Soldat dem anderen die Hand auf die Schulter legt[2]).

In Anlehnung an den römischen Adlocutionstypus und zwar wieder an dessen letzte Formulierung ist die mit CXXXVII kontrastierende letzte Ansprache des Decebalus an seine Getreuen in CXXXIX (Taf. 64) zur Darstellung gelangt. Wie der römische Kaiser steht er erhöht — natürlich nicht auf einem Tribunal —, wie er links und nach rechts gewandt, vor ihm in der rechten Bildhälfte die Hauptmasse der Daker in mehreren Reihen übereinander gestaffelt, so daß die Köpfe der oberen die Höhe des seinen erreichen. Die Stelle, die bei den Römern die Feldzeichen einnehmen, füllt hier eine Baumkrone. Und wie im römischen Heere stehen noch links einige Daker — anscheinend einer, der das Pferd des Königs hält —, wie dort auch die vordersten Figuren rechts vom Rücken gesehen. Diese auffallende Übertragung der Bildform einer römischen Institution ist bezeichnend.

* * *

---

1) Ob die drei Auxiliare ganz links wirklich mit Cichorius von der Adlocutio abzutrennen sind, ist fraglich. Ihre Hauptaufgabe jedenfalls war etwas Raum zwischen die Daker und den Kaiser zu legen.

2) S. o. S. 17 u. 22. Er hebt nicht wie Cichorius III, 326 meint, grüßend die Hand. Die Deutung von C., daß hier eine Adlocutio anläßlich des Zusammentreffens zweier Heere dargestellt sei, ist unhaltbar. Selbst wenn der eine Mann die Rechte grüßend erhebt, warum tut denn er es ganz allein? Bei den Truppen rechts wird angenommen, sie kämen aus einem Tal herauf. Also auch sie treffen eben erst ein. Dann war der Kaiser allein gekommen? Die niedrigen Köpfe rechts wollen nicht so genau genommen werden. Es war eben Platz für sie da und die Möglichkeit, die Größe dieser Menschen zu messen durch eine Felskulisse genommen. Und achtet der Kaiser denn gar nicht auf die links herankommenden? Ein Blick auf CXXV zeigt, woher der Künstler seine Komposition nahm. Sollte eine Truppenbegegnung gezeigt werden, was hier ebenso wenig wie in XXVII geschehen ist, so hätte das anders deutlich gemacht werden können (vgl. Bild LI).

Wer der Interpretation bis hierher gefolgt ist, kann über dreierlei nicht mehr zweifelhaft sein: einmal ist die Trajanssäule keineswegs bestrebt, in diesen Szenen Berichte von historischer, chronistischer Treue zu geben, die uns erlauben würden, aus dem einzelnen bestimmte geschichtliche Andeutungen herauszulesen. Ferner findet für die Darstellung des Vorganges zunächst die Rezeption eines überlieferten Typus statt, der nur den neuen Forderungen einer auf klare Massendarstellung unter Zuhilfenahme neuer aperspektivischer Gesetze gerichteten Kunst angepaßt wird. Und endlich wird dieser Typus selbständig um- und weitergebildet, zu geschlossener, einheitlicher Bildform entwickelt und zwar in kontinuierlich schrittweiser Weiterarbeit von Bild zu Bild innerhalb der Abfolge der fortschreitenden Erzählung.

II. Opfer.

Die auf der Trajanssäule dargestellten Opferszenen bieten darum eine besonders gute Handhabe zum Verständnis der künstlerischen Absichten, weil auch hier es sich ähnlich wie bei der Adlocutio um die Wiedergabe zeremoniell gebundener Vorgänge handelt und die jeweiligen historischen Bedingungen das sachliche Substrat nicht tiefgreifend verändern können. Trotzdem sehen wir hier wie auch schon auf den außerhalb der Trajanssäule uns erhaltenen Opferdarstellungen der römischen Plastik eine reiche Mannigfaltigkeit. So lockend es wäre, wie bei der Adlocutio der älteren Tradition nachzugehen und zu sehen, wie sich die Trajanssäule dazu stellt, so unmöglich ist das im Rahmen unserer Untersuchung. Eine Darstellung dieser Entwicklung, die gleichzeitig das ganze Ritual mit umfassen müßte, wäre sehr zu wünschen. Sie würde sicherlich auch neue Aufschlüsse für das Verständnis der Opferszenen der Trajanssäule liefern. Da sie aber noch nicht vorliegt, müssen wir uns einstweilen damit begnügen, auch hier in Einzelheiten gelegentlich auf das Anknüpfen an die Tradition hinzuweisen.

Ohnedies fehlt uns für eines der wichtigsten, dreimal unter im ganzen acht Opferszenen behandeltes Thema, die Lustratio exercitus fast jedes ältere Vergleichsmaterial. Wir wissen, daß dieser feierliche Akt der Entsühnung des Heeres bei verschiedenen Gelegenheiten stattfand[1]), darunter jedenfalls zu Beginn eines Feldzuges[2]). Dafür gibt uns eben die Trajanssäule den Beweis, die diesen Akt nur zu diesem Zeitpunkt wiedergibt und zwar dreimal, zu Beginn der beiden Campagnen des ersten und der zweiten des zweiten Krieges vor den sie entsprechend vorbereitenden Adlocutionen (VIII, LIII, CIII = Taf. 8, 26, 48); die beiden letzten Male unmittelbar neben diesen, das erste durch ein episodenhaftes Bild von der Adlocutio getrennt. Mit dieser fehlt dagegen die Lustration zu Beginn der ersten Campagne des zweiten Krieges. Es wurde bei der Besprechung der Adlocutionsszenen schon bemerkt, daß aus diesem Fehlen keine weitgehenden historischen Schlüsse gezogen werden dürfen (s. o. S. 11). Um so mehr gilt das für die Lustratio. Man könnte es immerhin für möglich halten, daß der Kaiser durch die Überstürzung der Ereignisse zu Beginn des zweiten Krieges nicht die Zeit gefunden habe, die übliche Ansprache an das Heer zu halten, obwohl das recht unwahrscheinlich wäre; oder etwa, daß der Künstler die Eile des Heeres durch das Fortlassen dieser Szene habe andeuten wollen. Aber bei der Lustratio ist das ganz unmöglich. Es ist ausgeschlossen, daß ein solcher feierlicher Akt zu Beginn des Feldzuges unterlassen wäre und daß man dadurch sich selbst ein böses Omen geschaffen hätte, noch undenkbarer, daß eine solche Verfehlung des Kaisers gegen die Götter vom Künstler verewigt wäre. Im Gegenteil finden sich gerade im fraglichen Abschnitt des Reliefbandes eine Anzahl Opferszenen, die die Pietas Augusti besonders hervorheben. Hier sind also offenbar — und durch diese Feststellung erhält das für die Adlocutio Ermittelte eine weitere Bestätigung — Gründe der Gesamtkomposition maßgebend gewesen, die sonst zur Einleitung des Feldzuges verwendeten Szenen fortzulassen.

Auch hier fehlt es nicht in den Einzelheiten an sachlichen Unrichtigkeiten: In den Lustrationsszenen der Trajanssäule tragen die Soldaten stets ihr Zivilkleid. Auf dem Domitiusaltar dagegen[3]) sowie am Bogen

[1]) Dio Cassius XLVII, 38; von Domaszewski, Arch. ep. Mitt. XVI, 19ff.; Furtwängler, Intermezzi 41; Cichorius zu Bild VIII.

[2]) Daß sie auch beim Triumph stattgefunden habe, wie Furtwängler a. a. O. meinte, ist irrig. Die erhaltenen sicheren Triumphalopferreliefs (das zur Serie der Atticareliefs am Constantinsbogen gehörige Helbig-Amelung, 3. Aufl. 893 = Phot. Alinari 6043, der Tiberiusbecher von Boscoreale Strong pl. 29) zeigen nicht die suovetaurilia.

[3]) Furtwängler a. a. O. S. 36; Strong pl. V.

von Susa[1]), auf dem einen aurelischen Relief[2]) und scheinbar auch auf der Markussäule (Szene VI) trägt das Heer Uniform mit Ausnahme der Opferfunktionäre. Die Fahnen, die auf dem aurelischen Relief mit im Zuge zum Altar geführt werden, finden sich auf der Trajanssäule in gleicher Weise nur in Bild LIII dargestellt, sind in VIII seitwärts im Lager verlassen aufgepflanzt und fehlen in CIII, wo kein Platz war, vollends ganz. Die Führer der Opfertiere sind jeweils verschieden gekleidet; in VIII schreitet hinter ihnen an der Spitze des Zuges nur ein Victimarius, in LIII drei, in CIII an dieser Stelle gar keiner; die Zahl der Musikanten wechselt: in CIII fehlen die Hornbläser ganz, usw. Und dabei muß es doch für alle diese Dinge ein festes Zeremoniell gegeben haben. Die Zahl der Lictoren wechselt, wie immer; doch fehlen sie hier niemals ganz, wie in den Adlocutionsszenen, weil sie kompositionell gebraucht werden[3]). Es ist nicht erforderlich, weiter zu zeigen, wie es dem Künstler auf diese Realien gar nicht ankam, sondern wie die Gesamtkomposition allein sein ganzes Interesse fesselt.

Der Vorgang teilt sich in zwei Handlungen. Wie alle Lustrationen, mochten sie nun auf dem Lande bei den ambarvalia, in Rom beim Census oder zu Beginn des Feldzuges beim Heere stattfinden, wurden zu-



Abb. 4. Relief im Louvre. (Phot. Alinari.)

nächst die Opfertiere in feierlicher Prozession um den zu entsühnenden Bezirk, hier das Lager, herumgeführt. Dann fand das Opfer selbst drinnen statt. Sicherlich ist der kaiserliche Priester mit an der Spitze der Prozession gegangen und mit dieser zum Altar. Es ist undenkbar, daß er schon dort steht, schon die Spende ins Feuer gießt und daß schon die Flötenklänge ertönen, während der Zug sich noch ums Lager bewegt oder eben erst mit der Spitze ins Tor einbiegt, so daß die Opfertiere und die Festversammlung noch gar nicht zur Stelle sind; so aber könnte es nach der Trajanssäule scheinen. Die Unmöglichkeit beweist die Analogie aller Opferdarstellungen, wo immer die Tiere, wenn überhaupt solche vorhanden sind, mit am Altar stehen, sobald die Spende gegossen wird; so ist es auch auf den anderen Darstellungen der Trajanssäule. Dasselbe beweisen auch die beiden zeitlich weit auseinanderliegenden plastischen Wiedergaben der Lustratio exercitus am Altar des Domitius, wo freilich manche Einzelheiten stark stilisiert sind, und auf dem aurelischen Attikarelief. Auch hier steht schon alles am Altar mit dem spendenden Feldhe.rn. Freilich ist dann auf die Darstellung der umschreitenden Prozession verzichtet. Im besten Falle konnte am Domitiusaltar, wie auf dem prachtvollen Suovetaurilienopfer des Louvre[4]), das kaum unter die Zeit des Claudius herabgerückt werden kann (Abb. 4), der Spendende an der Spitze eines Zuges gezeigt werden[5]). Und so unterschied sich hier die Lustratio

[1]) Ferrero, L'arc d'Auguste à Susa, Turin 1900; Studniczka, Arch. Jahrb. 1903 Taf. I.

[2]) Strong pl. XCII 9. [3]) Über die Lictoren s. Petersen II S. 31 Anm. 2.

[4]) Mon. Piot XVII pl. XVII; Phot. Alinari 22685; Springer-Michaelis 12. Aufl. 471; Stuart Jones, Companian to roman history 1912 pl. L.

[5]) Am Triumphbogen von Susa ist auch darauf der symmetrischen Komposition zuliebe verzichtet. S. Studniczka, Arch. Jahrb. 1903 S. 161ff.

von anderen Opferszenen — auch an der Ara Pacis scheint ja der Kaiser an der Spitze der Prozession spendend gestanden zu haben[1]) — nur durch ihre spezifischen Opfertiere: Schwein, Schaf und Stier.

Es ist nun bezeichnend, daß der Meister der Trajanssäule, vielleicht nicht ohne Einfluß der für uns verlorenen Triumphalmalerei, nicht bei diesen Lösungen der älteren Plastik stehengeblieben ist, die ja das Sachliche der Lustratio, das ohnedies dem antiken Beschauer durch die Opfertiere deutlich war, auch gaben, und daß er nicht einfach ein Suovetaurilienopfer ohne Darstellung des Lokals brachte, wie bei der Adlocutio; vielmehr hat er das Spezifische gerade dieses Opfers, die Umschreitung des Lagers durch eine dichtgedrängte Prozession und das Opfer drinnen, darzustellen begehrt. Hier gab es ein Thema, dessen Ausführung, wie es diese Kunst liebte, im Bildraum frei bewegte Massen zeigen mußte. Natürlich wäre es möglich gewesen, den geläufigen Typus des Opfers selbst ganz aufzugeben, also die Szene am Altar fortfallen zu lassen und den kaiserlichen Priester an der Spitze der das Lager umschreitenden Prozession darzustellen. Damit wäre die zeitliche Einheit des Bildes gewahrt gewesen. Aber der Typus des am Altar stehenden und die Spende ins Feuer gießenden Feldherrn war offenbar zu sehr durch die Tradition geheiligt. Zumindest mußte die Opferstätte selbst als Ziel und Richtpunkt mitangegeben werden, wie es auch in denjenigen Opferdarstellungen der Säule geschehen ist, die auf die geläufige repräsentative Grundform verzichteten (LXXXV und CII).

Damit war von vornherein die Zusammenfassung der beiden zeitlich aufeinanderfolgenden Handlungen in ein einheitliches Bild gefordert, und es ist bezeichnend, daß in der ersten Lustrationsdarstellung der Säule beide noch ohne Bindung nebeneinanderstehen (Bild VIII = Taf. 8). Rings um das Lager bewegt sich die Prozession, die Spitze mit der Musik — daß sie es ist, lehrt auch das folgende Bild — rechts oben hinter dem Lager verschwindend, wobei die um die Lagermauer herumgerichtete Bewegung durch die dieser parallelen Trompeten besonders deutlich wird; dann rechts vorne die drei Opfertiere in der üblichen, dem Namen Suovetaurilia entsprechenden Reihenfolge[2]); weiter die Opferfunktionäre mit ihrem Gerät und endlich, links oben hinter der Lagermauer hervorquellend, die dichtgedrängte Masse des Heeres. In der Mitte des Zuges hinter den Opfertieren klafft eine weit aufgerissene Lücke in ganzer Breite des ungewöhnlich großen Lagertores. Fast könnte man auf den Gedanken kommen, links davon sei die Spitze des Zuges, rechts das Ende[3]). Aber abgesehen von dem Widersinn solcher Reihenfolge, bei der die Musik mit den Tieren am Ende marschieren würde, lehrt die gleich zu besprechende zweite Szene der Reihe zur Evidenz, daß das Umgekehrte der Fall war. Hier wird einfach eine Lücke in den Zug hineingerissen und durch sie sehen wir, wie auf einer Hinterbühne die frontal aufgebaute Gruppe des kaiserlichen Priesters, der am Altar die Spende gießt. Selten ist die künstlerische Regie so durchsichtig wie hier; so wirkungsvoll auch das Bild ist, so wird man ein gewisses peinliches Gefühl, daß allzusehr „gestellt" wurde, nicht los. Und fein durchgearbeitet bis ins einzelne ist denn auch die Komposition, um alle Möglichkeiten dieser Regie auszunützen: besondere Sorgfalt wurde darauf verwendet, den Zug rechts deutlich als Einheit um das Lager herumzuführen. Deshalb ist hier das vorderste Opfertier mit seinem Führer von den anderen abgelöst und gleichgerichtet wie die Hornisten, so daß die Umdrehung nicht zwischen zwei sachlich verschiedenen Gruppen erfolgt; und ebenso ist auch der einheitlich gekleidete Zug links über die linke Ecke hinaus in den Vordergrund geführt, deshalb wohl auch, um diese, um die Ecke herumschreitende, gleichartige Masse nicht zu verdecken, schreitet nur ein Victimarius an ihrer Spitze, er allein als Exponent dieser Bewegung in ganzer Statur sichtbar mit ruhig herabhängendem rechten Arm und zurückgewandtem Kopf, ähnlich den führenden Offizieren in den Marschbildern; so gebietet er gewissermaßen Halt, damit der Blick auf den Kaiser frei werde, während die gleichmäßig erhobenen rechten Unterarme der anderen — in den Händen werden nach Analogie von Bild CIII hier einst gemalte Ähren zu ergänzen sein — wieder den Marschbildern entsprechend, eine Bewegungskonstante nach rechts geben. Die letzten oben haben zurückgewandte Köpfe: d. h. in der Gebärdensprache der Säule, daß ihnen noch andere folgen. Im Einzelnen ist sonst die Anlehnung an überliefertes Gut älterer Kunst bisweilen deutlich: so besonders bei den beiden Führern der vorderen Opfertiere, die vorgebeugt vorschreitend und mit den beiden Armen zufassend einen geläufigen, von der griechischen Kunst ausgebildeten Typus wieder-

[1]) Sieveking, Österr. Jahresh. 1907, 184ff.; Studniczka, Zur Ara Pacis, Abhandl. d. sächs. Ges. 1909, 921.
[2]) Brizio, Annali 1872, 311; Furtwängler, Intermezzi 39; Studniczka, Arch. Jahrb. 1903, 16ff.
[3]) So tatsächlich Domaszewski, Arch. ep. Mitt. XVI, 19ff.

geben[1]). Der vom Rücken gesehene Victimarius mit dem links geschulterten Beil, der den Stier führt, gleicht stark dem vorderen Opferdiener auf einem der Vallaschen Reliefs, die man früher der Ara Pacis zuschrieb[2]) und die jedenfalls einem Monument der früheren Kaiserzeit entstammen[3]). Daß der Stier an dem einen Horn und nicht an einem Zügel geführt wird, scheint hier und im folgenden Lustrationsrelief (LIII) nicht nur auf der Trajanssäule, sondern in der römischen Kunst überhaupt vereinzelt[4]). Die Gruppe des Kaisers mit seiner Begleitung, vier Lictoren, Flötenbläser, Camillus, ist der Gesamtkomposition des Bildes entsprechend streng symmetrisch gebaut; so weit es möglich war, wollte man Trajan, hier wie stets, in ganzer Statur sichtbar machen. Tatsächlich tritt er denn auch ungemein stark hervor. Was neben der strengen Symmetrie, die sich aber nicht ängstlich an Einzelheiten hält, vor allem im Vergleich mit älterer Kunst auffällt, ist der kompakte Zusammenschluß der sechs Menschen hinter dem Altar: keiner löst sich aus der gegenüber dem freien Raum zu beiden Seiten besonders auffälligen Zusammengedrängtheit. Selbst die Köpfe stehen in fast mathematisch gleicher Höhe, über die auch nicht wie sonst oft der des Kaisers emporragt. Wie ein Mauerpfeiler tritt dessen Figur vor die fest zusammengeschlossene Wand der Menschen hinter ihm. Wie neuartig diese Massigkeit im Vergleich mit älteren Opferdarstellungen war, lehrt ein Blick auf solche: den Altar des Manlius[5]); oder auch die trotz des symmetrischen Baues ungleich lockerer gefügte Gruppe am Altar der Vicomagistri[6]), den Tiberiusbecher von Boscoreale[7]); oder gar das reichbewegte Hin und Her des Opferreliefs aus Pompeji[8]) (Abb. 5). Der vom Rücken gesehene Camillus, auch er nicht seitlich über die Gruppe heraustretend, ist so nicht von älteren Monumenten bekannt und dient dazu, die Raumtiefe zu verstärken. So wirkungsvoll das Gesamtbild gerade durch den Kontrast zwischen der feierlich massigen Mittelgruppe und dem bewegten Zuge ist, so sehr spürt man doch das Äußerliche, Arrangierte. Überdies war die Lösung des Problems, den um das Lager herum bewegten Zug und den darinnen opfernden Kaiser in einem Bilde vorzuführen, nur vorgetäuscht: gerade die Einheitlichkeit der Prozession war durch jene Lücke im Vordergrunde zerrissen und zudem standen ähnlich wie bei den Anfangslösungen der Adlocutio die beiden Bildfaktoren ohne engen Zusammenschluß nebeneinander.

So können wir es wohl begreifen, daß der Künstler hier neue Wege suchte. Und in der Tat sieht denn das nächste Bild der Lustratio (LIII = Taf. 26) wesentlich anders aus. Gewisse Anlehnungen an das erste und damit die Anknüpfung an dieses sind unverkennbar: wie dort so schreiten auch hier (im letzten Lustrationsbild CIII nicht) Opferdiener, diesmal drei, mit nacktem Oberkörper an der Spitze des Zuges hinter den Opfertieren; wie dort, so findet sich auch hier allein noch der vom Rücken gesehene Camillus und vor allem der am Horn geführte Stier. Aber die Gesamtkomposition ist stark verändert. Denn hier ist der Versuch gemacht, den der Künstler bei seiner Mißachtung der Größenverhältnisse von Architektur und Menschen wagen konnte, die zeitliche Einheit wiederherzustellen. Der Kaiser steht zwar auch hier spendend am Altare und die Prozession umzieht noch das Lager. Aber ihre Spitze, die Musikanten vor den Opfertieren, ist eben ins Lagertor eingebogen. Und daß auch die Fahnenträger, die rechts vom Altar, ihm zugewandt, stehen, als vor der Musik im Zuge schreitend und eben erst angekommen zu denken sind, zeigt die Rückenansicht der letzten beiden unzweideutig an. So kann auch der Kaiser selbst als an der Spitze des Zuges eben zum Altar herangetreten gedeutet werden. Daß dieser sachliche Inhalt, klar und unzweideutig herausgearbeitet, in der Tat den realen Gehalt der Zeremonie zum Ausdruck bringen konnte, leuchtet ein. Zudem sehen wir ihn so in einem leider sehr verstümmelten Relief der Markussäule durchgeführt, das vielleicht an das unsere anknüpft (Szene VI): dort nämlich kommt von links her die Prozession um das Lager und ihre Spitze ist in das mitten im Bilde gelegene Tor eingebogen, vorauf der schon am Altar stehende Kaiser; rechts sieht

---

[1]) Ich greife nur ein paar Beispiele heraus: attisches Votivrelief des 4. Jahrh. Bull. corr. hell. II pl. VII; Bronzestatuette aus Pompeji, Museo Borbonico XIII, 28; Votivrelief in Mantua Reinach, R. III, 57; Wandgemälde Helbig Nr. 77 Atlas Taf. 4; Schwein- und Schafführer am Altar des Domitius; Schweineführer beim Penatenopfer der Ara Pacis und auf dem Suovetaurilienrelief des Louvre, Abb. 4; Altar der Vicomagistri Strong pl. 23; Fresko Not. scav. 1910, 469.

[2]) Petersen, Ara pacis Taf. VII Nr. 2.

[3]) Sieveking, Österr. Jahresh. 1907, 179 ff.; Studniczka, Zur Ara Pacis 1909, 921 (Abhandl. d. sächs. Ges.).

[4]) Einmal am Fries von Beaujeu Cat. Lyon S. 202 Nr. 7 = Espérandieu III S. 42 Nr. 1801; am Apolloopferfries im Vettierhaus, auf dem Relief der Galleria delle statue des Vaticans Nr. 1415, das, wenn es überhaupt echt ist, der claudischen Zeit entstammt, ist jedenfalls der Victimarius links mit dem größten Teil des Stieres ergänzt.

[5]) Helbig-Amelung 1177; Reinach, R. III, 276; Am. Journ. Arch. 1921, 387ff.

[6]) Strong pl. 23. [7]) Mon. Piot V pl. 33; Reinach, R. I, 96ff. [8]) Mau, Pompeji 2. Aufl. 1908 S. 105.

man die nackte Lagermauer. Das ist in der Tat viel wahrheitsgetreuer als hier, wo nach rechts auch die ganze Lagerhälfte vom Ende der Prozession umzogen wird, so daß die letzten Leute im Vordergrunde hart neben den an der Spitze schreitenden Musikanten stehen. Denn nicht einmal eine Lücke ist hier gelassen, um Anfang und Ende zu trennen; ja die sachliche Fuge ist geradezu durch den letzten im Zuge verstrichen, der, wie die Musikanten vom Rücken gesehen, noch links von der rechten Lagerecke erscheint und den man, hätte er nicht andere Kleidung, jenen zuzählen könnte. Dadurch wurde nun der Eindruck des rings umschrittenen Lagers beibehalten und doch die Spitze mit der Gruppe am Altar verbunden. Die Opfertiere wurden nach links geschoben, so daß sie gerade unter dieser erscheinen, während die kompakten Massen des Zuges sich zu beiden Seiten anordnen. Nicht so weit ist der Künstler gegangen, die Bewegung der Spitze wirklich in die der Gruppe im Lager überzuleiten. Die vorderen Bläser stehen immer noch viel tiefer als sie, die sich wieder in Beibehaltung des alten Dualismus scharf und geschlossen heraushebt. Auch hier sind die Köpfe alle, ohne Ausnahme des Kaisers noch in gleicher Höhe und seitlich begrenzen, wie in VIII, figurenlose Lagerräume das Ganze. Der Kaiser hebt sich verhältnismäßig wenig heraus. Es ist kaum ein Zufall, daß dies Bild gerade neben dem Adlocutionsbild steht, das gleichfalls den Versuch macht, getrennte Teile fester zusammenzuschließen und den Kaiser mehr unter die Menschen zu stellen, als es sonst der Fall ist (vgl. o. S 20ff.). Für Einzelheiten, namentlich die Tierführer, gilt das zu Bild VIII Bemerkte. Der Führer des Stieres erinnert hier an den Tiberiusbecher von Boscoreale[1]). Ganz unnatürlich ist die Haltung des Victimarius links neben dem Stiere, der sein Beil frei in der Hand trägt. Wie gelegentlich bei den Adlocutionsbildern, so scheint auch hier der Künstler (rechts oben) eine Freude an dem Gewimmel der hin- und hergedrehten Köpfe gehabt zu haben.

Auch hierbei ist nicht stehengeblieben. Nicht nur die verhältnismäßig geringe Heraushebung des Kaisers nötigte, wie bei der Adlocutio, zu Änderungen. Die dadurch hervorgerufenen waren nicht so beträchtlich wie dort und man kehrte deshalb nicht zum Ausgangstypus zurück. Sondern offenbar entfernte sich der Künstler im nächsten und letzten Bilde des Vorganges (CIII = Taf. 48) noch weiter von diesem. Er hat hier den Versuch, die zeitliche Einheit herzustellen, wieder fallengelassen und erneut die Opfergruppe von der Prozession abgelöst. Doch schimmert die Grunddisposition vom Bild LIII noch durch: wie dort ist hier die Masse der Soldaten zu beiden Seiten angeordnet, als zusammengehörig nicht nur durch die Tracht, sondern auch durch in den Händen gehaltene Kornähren (rechts und links oben) deutlich bezeichnet[2]); nur ist das Schwergewicht stark nach rechts verschoben. Wie dort ist auch hier die Musik unten in der Bildmitte zu sehen, dahinter mehr links die Opfertiere. Anfang und Ende des Zuges, deren Sonderung schon im vorigen Bilde schwer war, gehen hier wirklich ineinander über: die Spitze marschiert hinter dem Ende der Kolonne, die ohne Beginn und Schluß um das Lager zu kreisen scheint und ebensowenig eine Lücke hat, wie jenes ein Tor. Um das ganz ungebrochen zur Geltung kommen zu lassen, ist rechts von den Bläsern noch ein Paar, deutlich das letzte im Zuge, mit vor die vordere Mauer gestellt; und ebenso ist links der Stierführer neben die seitliche versetzt, so daß wie in Bild VIII keine gegenständliche Fuge an eine Lagerecke fällt. Man muß all diesen Dingen nachgehen, um zu sehen, wie stark hier die kompositionellen Probleme durchgearbeitet sind. In diesen bewegten Rahmen ist, durch die konzentrische Lagermauer abgelöst, die ruhige Gruppe am Altar gestellt, der hier wie im vorigen Bilde über der Ecke links erscheint. Die breite Anlage der Gruppe, die hier gar das ganze Lager ausfüllt, mit ihrer Hauptmasse rechts, der außer den beiden Opferfunktionären nur zwei Lictoren links gegenüberstehen[3]), verrät wieder den engen Anschluß an LIII. Durch die vom Rücken gesehenen Soldaten in der Pänula, die in zwei verschieden hochgestaffelten Reihen erscheinen und die dadurch erreichte Raumtiefe, wurde es möglich, den Kaiser und seine Begleiter zur stärkeren Hervorhebung bis an den oberen Bildrand heraufzuschieben. Es ist bezeichnend, daß hier, wo so überall der Anschluß an und Ausbau von LIII zutage tritt, gewisse Einzeldinge, die jenes Bild mit VIII verbanden, fallen gelassen sind: so der vom Rücken gesehene Camillus und der am Horn geführte Stier. Der Stierführer hält sich hier vielmehr an einen geläufigen, inzwischen aufgenommenen (LXXXV, XCI, XCIX) Typus, die anderen Tierführer freilich, für die keine neuen Zwischenglieder hinzugekommen sind, bleiben im gewohnten.

Wir wissen nicht, ob diese Lösung vom Künstler als befriedigend betrachtet worden ist. Er hat nicht

[1]) Zum vatikanischen Opferrelief vgl. o. S. 27 Anm. 4.

[2]) Daß Cichorius' Auffassung, nach der die Spitze rechts oben wäre, falsch ist, lehrt dies ebenso deutlich, wie ein Blick auf LIII, wo die Musik unzweideutig vorne marschiert.

[3]) Petersen II, 31 Anm. 2.

Gelegenheit gehabt, das Thema von neuem zu behandeln. Wie man sich auch zu dem, was in diesen drei Lustrationsszenen geschaffen wurde, stellen mag, so viel hat die Analyse gezeigt: hier ist ein Ringen mit dem kompositionellen Problem, ein Suchen nach dem künstlerischen Ausdruck des Themas, das ebenso wie bei den Adlocutionsszenen schrittweise mit der fortschreitenden Erzählung immer nach neuen bildeinheitlichen Formulierungen sucht. Daß die Sachlichkeit im Einzelnen dabei zu kurz kommt, ist dann auch nicht erstaunlich. Der Historiker mag von „flüchtiger und gleichgültiger" Behandlung der Szenen sprechen[1]). Wem es auf das Verständnis des Kunstwerkes ankommt, der wird, so unbefriedigt auch die Bemühungen seines Schöpfers uns bisweilen lassen mögen, gerade solch ein Urteil nicht teilen können.

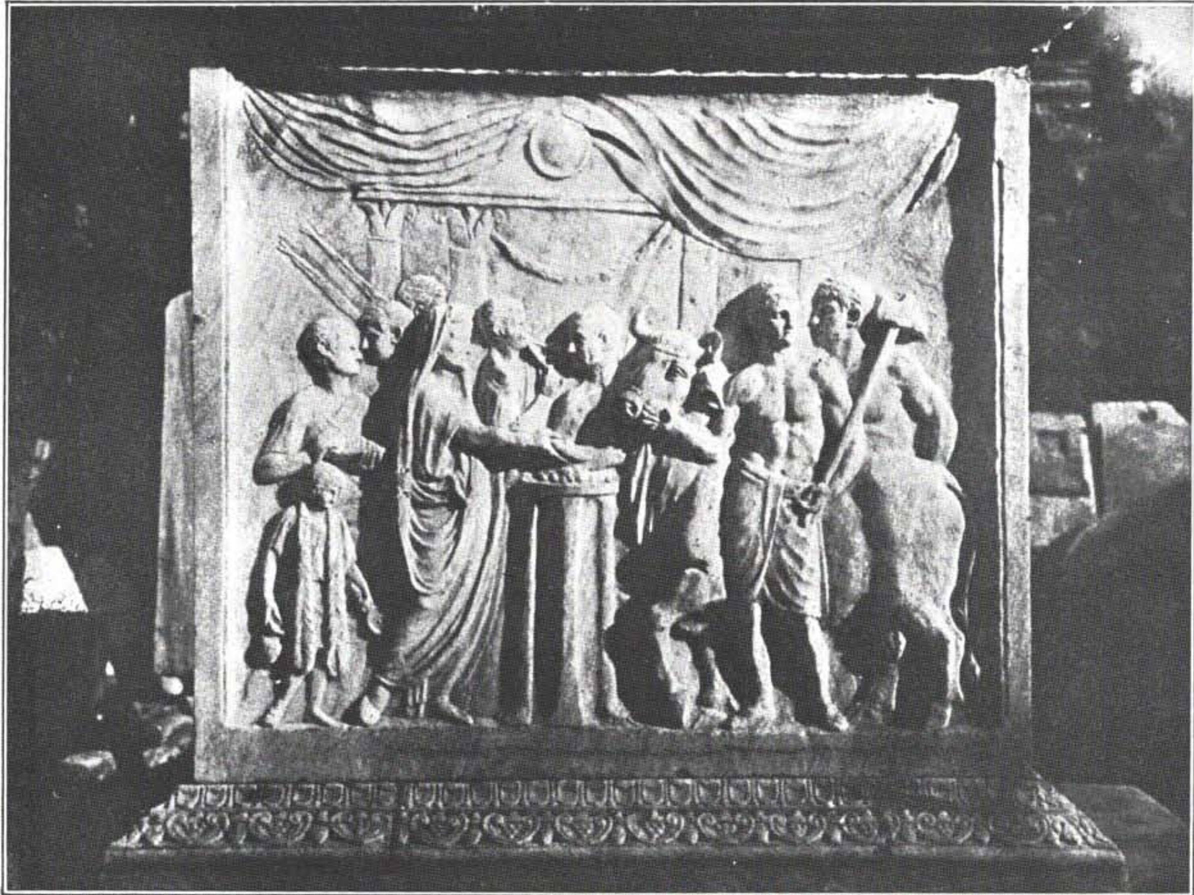


Abb. 5. Opferrelief aus Pompeji.

Außer den drei Lustrationsopfern gibt es nur an einer Stelle des Reliefbandes Opferszenen, hier aber in dichtgedrängter Fülle, zu Beginn des zweiten Krieges (LXXXIV/V; LXXXVI; XCI; XCVIII/IX; CII). Natürlich wird der Kaiser auch außerhalb des dargestellten Abschnittes oft, wenn er auf dem Marsche und auf der Reise Kultstätten berührte, Opferhandlungen vollzogen haben. Dafür, daß sie fehlen, wo er sonst unterwegs dargestellt ist, müssen ebenso künstlerische Rücksichten maßgebend gewesen sein, wie dafür, daß sie hier plötzlich in dichter Folge auftreten. Deshalb schon ist es unmöglich, in diesen Szenen nichts weiter zu erblicken als eine der Abwechslung zuliebe gewählte Umschreibung des Reisethemas. Zwar ist auch dies damit behandelt, und um darüber keinen Zweifel zu lassen, erscheint der Kaiser wahrheitswidrig stets, auch wo er schon am Altar steht und die Spende gießt, im Reisekostüm und mit unbedecktem Haupte. Allein, daß dies nur ein Nebenumstand ist, lehrt schon die Tatsache, daß die Opferbilder nicht nur des Kaisers Reise zum Kriegsschauplatz begleiten, sondern daß sie sich auch noch weitere zwei Male finden, nachdem er bereits auf diesem angelangt ist und bei den Kämpfen des ersten Kriegsjahres persönlich ein-

[1]) von Domaszewski, Philologus 1906, 342.

gegriffen hat[1]), in den Bildern XCVIII/IX und CII; letzteres steht fast aufdringlich hart vor dem Lustrationsopfer CIII, das die letzten, das Schicksal Daciens entscheidenden Kämpfe vorbereitet. Nicht also, weil die Reise des Kaisers gezeigt werden sollte, sehen wir ihn so viele Opferhandlungen vollziehen. Sondern offenbar ist gerade dies Thema allein hier und hier so oft bis unmittelbar an die entscheidenden Ereignisse heran behandelt worden, um auf deren Bedeutung würdig vorzubereiten. In einer Kette heiliger Handlungen sah man die wirkungsvollste Exposition des gewaltigen Schlußringens. Die Frömmigkeit des Kaisers wird damit hervorgehoben. Die Götter selbst werden immer wieder zu Hilfe gerufen. Daß solche Gedankengänge dem Künstler nicht fern lagen, zeigen die Erscheinungen in Bild IV, XXIV, XXXVIII, wo Götter in die Kriegsgeschicke eingreifen. So ist im Grunde hier das ganze erste Kriegsjahr nichts weiter als eine andachtsvolle Vorbereitung auf das zweite. Deshalb auch sind die üblichen Einleitungshandlungen der Lustratio und Adlocutio nicht dargestellt, obwohl wie wir oben sahen (S. 24), sie in Wirklichkeit nicht gefehlt haben können. Die Koordination der beiden Campagnen im ersten Kriege ist hier im zweiten durch eine Unterordnung der ersten unter die zweite abgewandelt. Die eine Lustratio von CIII bezeichnet den eigentlichen Beginn, die erste Campagne mit ihren Opferszenen ist Vorbereitung. Nur eine, historisch offenbar sehr bedeutungsvolle Kampfhandlung (XCIII—XCVII) ist als Episode eingeflochten. Man wird bei solcher Sachlage mit Recht fragen dürfen, ob wirklich eine besondere geschichtliche Andeutung über die Art des Kriegsausbruches im Jahre 105 in der Ausführung von des Kaisers Reise zum Kriegsschauplatz das Ziel war; ob wirklich dadurch, wie man gemeint hat, angedeutet wird, daß die Römer zu Beginn des Krieges überrumpelt worden seien und daß der Kaiser erst aus Italien zur Hilfe herbeigeeilt sei[2]). Zwar scheint dafür sonst manches zu sprechen, auch gewisse Einzelzüge auf der Säule, so die Abfahrt des Kaisers bei Nacht in Bild LXXIX, die mit dem einmal aufgegriffenen Reisethema der Wirklichkeit entnommen sein mochte, wie es sicher zumindest die ersten Opferstationen des Kaisers gewesen sind. Aber dafür diese Reise so breit mit Opferhandlungen auszufüllen, kann dieser Grund nicht angeführt werden[3]). Hier liegt in der Tat doch ein gewisser Widersinn, gerade dann ein solches Thema, das sich leicht knapp hätte andeuten lassen, so ausführlich zu behandeln wie sonst nie, wenn in der Wirklichkeit die größte Zeitbeschränkung vonnöten war. Wäre es dem Künstler darum zu tun gewesen, des Kaisers plötzliche Abreise zum Kriegsschauplatz und sein blitzschnelles Eingreifen dort zu zeigen, so hätte er zwischen Abreise und Ankunft kaum einen Ruhepunkt eintreten lassen. Gerade die Antinomie, die wir zwischen der aus Einzelzügen der Darstellung erschlossenen Eilreise und der breiten Ausführung des Themas, welche alles Analoge auf der Säule übertrifft, feststellen müssen, läßt deutlich erkennen, daß es hier eben nicht auf die Vorbereitung der Ereignisse des ersten Kriegsjahres abgesehen war, sondern auf die des ganzen zweiten Krieges[4]).

Die Frage, wie weit die dargestellten Opferhandlungen wirklich historisch sind, bleibt davon unberührt[5]). Sie wird für den antiken Betrachter, wenn er nicht Augenzeuge war, ebenso schwer zu beantworten gewesen sein wie für uns. Für das Verständnis des Werkes ist sie nicht ausschlaggebend. Freilich ist es durchaus möglich, daß uns so nebenbei auch für unsere geschichtliche Erkenntnis Wichtiges überliefert ist. Die starke und sicherlich realistisch gemeinte Ausgestaltung der Architekturen in den ersten Bildern der Reihe, scheint hier dafür zu sprechen, daß tatsächlich historische Grundlagen ziemlich ernsthaft benutzt sind. Im Einzelnen freilich fehlt es auch hier wieder nicht an Dingen, die nachweisbar nicht der Wirklichkeit entsprechen: darauf, daß der Kaiser unbedeckten Hauptes die Spenden darbringt, wurde schon hingewiesen. In XCI fehlen die sonst in ungleicher Zahl vertretenen Lictoren[6]). Auf weitere unwirkliche Züge wird noch gelegentlich der

---

[1]) Über Petersens Auffassung, nach der das Opfer von XCVIII/IX vor die Kämpfe von XCVI/VII gehöre, wird in anderem Zusammenhang zu handeln sein. [2]) Petersen II, 124.

[3]) Für die Einfügung der Abreise von Italien mag er immerhin gelten. Das würde aber nur für Bild LXXIX zutreffen. Auch hier aber wird das Bedürfnis den Einschnitt zwischen beiden Kriegen hervorzuheben und nicht ein geschichtlicher Nebenumstand entschieden haben, vgl. S. 22 ff.

[4]) Ganz seltsam sind Petersens Ausführungen II S. 126: nachdem er zuerst mit aus der Tatsache, daß die Reise überhaupt dargestellt ist, die Überrumpelung der Römer erschloß (S. 124), erblickt er einen beabsichtigten Kontrast zwischen der breiten Ausführung dieser Reise zu dem, was inzwischen an der Donau geschieht. Sollen wir denn glauben, daß der Kaiser müßig im Lande herumzieht, während seine Heere schwer bedrängt sind?

[5]) Doch ist jedenfalls die Schlußfolgerung von Dierauer S. 110 Anm. 2, daß die Opferszenen der Wirklichkeit entsprechen müßten, weil sie nicht regelmäßig über das Reliefband verteilt sind, geradezu paradox.

[6]) Petersen II, 31 Anm. 2.

Einzelanalyse aufmerksam zu machen sein. Denn diese vor allem lehrt auch, wie hier in den einzelnen Bildern sowohl wie in ihrem Zusammenhang bestimmte kompositionelle Interessen vorherrschen, die vor einer allzusehr auf das Inhaltliche gerichteten Interpretation warnen. Freilich ist die innere Entwicklung hier nicht so unzweideutig wie bei den Adlocutionsszenen und den Lustrationen, weil hier die Szenen dichter gedrängt auftreten und ein weniger festes Ritual dem Künstler auch im Inhaltlichen weniger Fesseln auferlegte.

Das erste Bild der Reihe LXXXIII—LXXXV (Taf. 39)[1]) ist von ganz besonderem Interesse. Es gibt nicht die Opferhandlung selbst, sondern in der linken Hälfte die Prozession zur Opferstätte mit dem Kaiser an der Spitze, rechts die vor den Altären aufgebauten Opferstiere und eine dichtgedrängte Masse, welche wartend aufgestellt ist und den nahenden Kaiser begrüßt. Sie besteht durchweg aus Soldaten in der Tunika und Pänula; nur zwei Togati (etwa Priester) stehen zu beiden Seiten der Altäre. Jene Prozession links besteht aus Zivilbevölkerung: Männern, Frauen, Kindern, die in dichtem Gedränge dem Kaiser folgen. Durch diese Anordnung ist es erreicht, daß die Hauptperson nicht wie sonst bei derartigen Szenen an einem Bildrande erscheint, sondern in der Mitte zwischen zwei figurenreichen Bildteilen. Wie sehr Trajan in der Tat der Kern der Gesamtkomposition ist, zeigt sich deutlich in seinem Standort: er ist auf eine Art Geländepostament gestellt[2]) und so über seine Umgebung herausgehoben. Und nicht nur von vorne bleibt er unverdeckt, so daß hier der Boden unter seinen Füßen sichtbar wird, sondern auch über ihm erscheint kein anderer Kopf; als einzige Figur hat er die ganze Bildhöhe für sich. Mit Recht ist ferner die eigenartig starke Bewegung des Kaisers aufgefallen, die auch nur auf seine unmittelbare Begleitung, die vor und hinter ihm schreitenden Lictoren, ausstrahlt. Man hat darin ein Zeichen der Eile, mit der der Imperator zum Kriegsschauplatz reist, sehen wollen[3]). Ganz abgesehen davon, daß eine solche mit Ausnahme der nächtlichen Abfahrt in LXXIX nirgends sonst zutage tritt und am wenigsten je in Haltung und Gestus des Kaisers, und daß, welch sachlicher Zweck auch damit verbunden wäre, gerade in dem feierlichen Opferbild solche Hast unter allen Umständen recht deplaziert ist, darf man nach der oben gegebenen Deutung des Sinnes dieser Szenen solche Andeutungen gar nicht suchen. Indessen ist das Auffallende dieser lebhaften Bewegung nicht zu leugnen, um so mehr, als gerade Trajan sonst in besonderer Ruhe, häufig im Gegensatz zu einer bewegten Umgebung, erscheint. Hier aber war diese, die Prozession sowohl wie die Wartenden rechts, von vornherein als ruhig gegeben. Eben deshalb erscheint der Kaiser recht äußerlich mitten zwischen beiden in heftiger Bewegung und im starken Kontrast zu den ruhigen Massen. — Bei der Prozession links hat man mit Recht an den Festzug der Ara Pacis (Abb. 6) erinnert, in dem wie hier hinter dem Kaiser Männer, Frauen und Kinder schreiten[4]). Und in der Tat läßt sich nicht denken, daß der Künstler ganz unbeeindruckt von diesem vor aller Augen stehenden Werke gewesen sei. Es läßt sich jedoch über das Allerallgemeinste des Themas hinaus kaum etwas auffinden, was beide Darstellungen verbindet. Überall dagegen drängen sich die offenbar bewußten Gegensätze auf: nicht nur in der Freiheit der Figuren innerhalb eines Frieses, der viel höher ist als sie, in der freien Bewegung, im Auf und Ab in diesem hohen Reliefraum, nicht nur in der Staffelung der Figuren der hinteren Reihen über die der vorderen. Das sind Dinge, die aus dem allgemeinen Unterschied einer anderen Bildform und einer neuen aperspektivischen Sehart folgen. Aber auch viel dichter ist hier das Gedränge, indem nicht mehr der Einzelne, Figur für Figur hintereinander gereiht, abgelesen werden soll, sondern die ganze Masse im Gegensatz zu dem einzigen Kaiser tritt. Auch in den Einzelheiten machen sich die Unterschiede stark geltend. Nicht nur der Verschiedenheit der hier dargestellten provinziellen Gesellschaft von der römischen Aristokratie der Ara Pacis, sondern auch dem veränderten Kunstgeist einer Zeit, in der der Kaiser selbst aus der Provinz gekommen war, entspricht es, daß das Ganze unzeremonieller, weniger steif und förmlich ist; und zwar über das Maß dessen, was der Gegenstand erlaubte, hinaus. An der Ara Pacis haben nur die Kinder die volle Freiheit ihrer Bewegung, nicht aber die Erwachsenen, wie hier jene Frau, die sich zu ihrem Kinde

[1]) Daß das Bild eine Einheit ist, hat gegen Cichorius schon Petersen II, 29 hervorgehoben. LXXXIII und LXXXIV sind schon rein äußerlich dadurch verbunden, daß die Leute rechts wie links vom Tor festlich bekränzt sind wie auch die Menge rechts. Daß Frauen rechts vom Tore fehlen, beweist gar nichts, denn Kinder gibt es auch hier im Zuge. Wie schon Petersen bemerkt hat, ist der Absatz im Gelände in LXXXIV rein kompositioneller Natur. Der Begrüßungsgestus in LXXXV ist zeremoniell und kann nicht mit Cich. dafür geltend gemacht werden, daß die Bilder LXXXIV—V zu trennen seien. Auch wenn die Leute nicht mit dem Kaiser gekommen sind, gehört das Ganze zusammen. [2]) S. die vorige Anmerkung.

[3]) Benndorf, Arch. ep. Mitt. XIX, 194; Cichorius III, 52. [4]) Petersen II, 36 Anm. 5.

herabbeugt. Von hinten gesehene Figuren, so ihre Nachbarin oder vor allem der auffallende Mann rechts vom Tore, wären auf der Ara Pacis in vorderer Reihe ganz unmöglich. Auffällig ist die gedrängte Kindergruppe rechts zu Füßen des Kaisers; vielleicht dürfen wir darin einen höfischen Zug, eine Erinnerung an die Stiftung der Alimentation sehen. — Gelände und Architektur können hier nicht ausführlich behandelt werden. Nur darauf sei aufmerksam gemacht, daß das Gesamtbild an dieser Stelle unmöglich von irgendeiner zufälligen örtlichen Gegebenheit abhängen kann. Die hinter einer höhlenrandartigen Geländelinie hervorquellende Masse eines Zuges kennen wir ganz wie hier, beim großen Donauübergang zu Beginn des ersten Krieges (Bild IV). Die Analogie ist so auffällig, daß man sich erstaunt fragt, ob denn die Erklärer, die hier so viel herumgedeutet haben[1]), um aus dem unbedeutendsten Detail Lokalandeutungen zu erschließen, ihre Augen gewaltsam verschlossen haben. Und sie wird noch auffallender mit dem Bilde, das wieder in Form eines Brückenüberganges den Ausmarsch zur zweiten Kampagne des ersten Krieges zeigt (XLVIII) und das

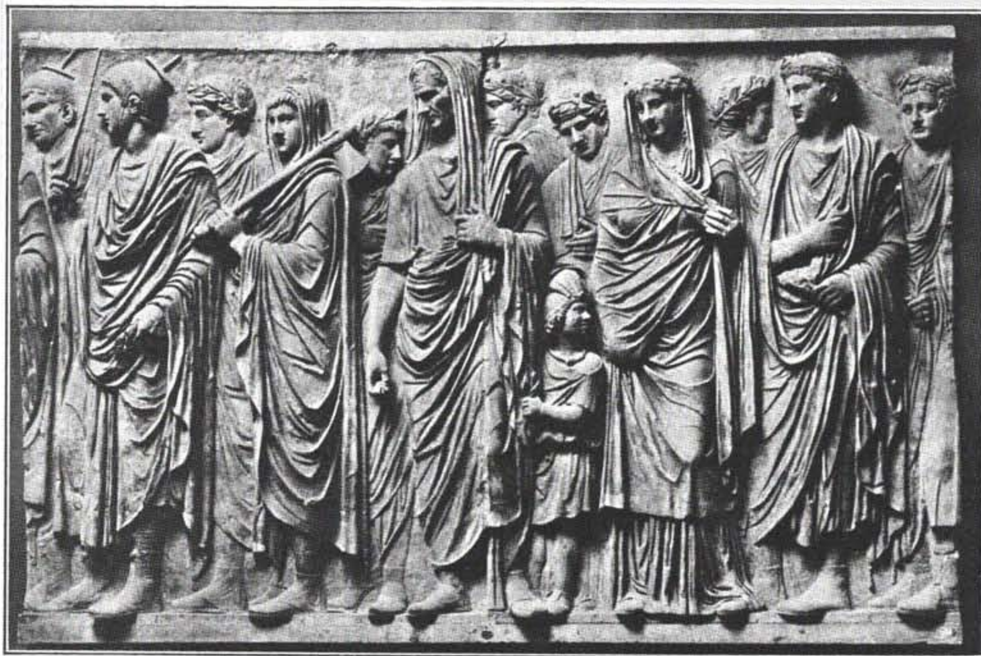


Abb. 6. Relief von der Ara Pacis. (Phot. Alinari.)

mit jenem ersten oft verglichen worden ist. Das Tor steht dort sehr ähnlich im Bilde wie hier, wo es fast aussieht, als wäre es mit der Masse der Menschen rechts davon am unteren Bildrand von Bild XLVIII und der Höhlenrand mit den dahinter verschwindenden Figuren von Bild IV aneinander gestückt. Daß diese Ableitung richtig ist, dafür gibt es zufällig einen sozusagen exakten Beweis: denn tatsächlich zeigt uns das erste Marschbild der Markussäule (Abb. 7) den Donauübergang der Truppen in notorischer Anlehnung an Bild IV; doch so, daß das Tor unzweideutig von der Stadt, zu der es in IV gehört, losgelöst ist und als Triumphtor am Brückenansatz steht, wie wahrscheinlich auch in Bild XLVIII; aber links davon erscheinen auch noch weitere Soldaten, zum Teil durch einen Höhlenrand, wie in IV, verdeckt. Es stimmt diese Anordnung in der Tat mit Ausnahme der Tatsache, daß hier rechts vom Tor nicht eine Brücke, sondern fester Boden erscheint, evident mit der unseres Bildes überein; diese kann kaum ohne Einfluß auf die Markussäule gewesen sein. Und alle diese Übereinstimmungen werden in ihrer Bedeutung um so klarer, wenn man beachtet, daß unser Bild im ersten Teil der ersten Campagne des zweiten Krieges steht, wie IV am Anfang der ersten, XLVIII der zweiten im vorhergegangenen; und ein analoges, freilich weniger breit angelegtes, aber doch durch starke Ähnlichkeiten mit unserem verbundenen Marschbild (CI) leitet die zweite Campagne des zweiten Krieges ein. In der Tat also ist hier die Opferprozession — ganz im oben entwickelten Sinne

[1]) Benndorf 119; Cichorius zu dem Bild; Petersen II, 29.

dieser Szenenreihe — an die Stelle jener den Krieg einleitenden Marschbilder getreten[1]), an deren Typik sie sich anlehnt.

Rechts vom Kaiser erscheint zunächst die eigentliche Opferstätte: zwei Altäre sind zu sehen und vier Opferstiere mit ihren Führern[2]). Diese halten die Stiere mit der Rechten am Zaum und tragen mit der Linken



Abb. 7. Marschbild der Markussäule.

geschultert die nicht plastisch ausgeführten Beile. Die oberen, die von vorne gesehen ihre Tiere zum größten Teile verdecken, geben so einen traditionellen Typus wieder[3]). Und ähnlich steht es mit den unten stehenden,

[1]) Eben deshalb wird man kaum aus dem Fehlen eines Brückenüberganges zu Beginn des zweiten Krieges folgern dürfen, daß der Kaiser im ersten Kriegsjahre desselben gar nicht über die Donau gegangen sei, wie es Benndorf stillschweigend tut.

[2]) Aus der verschieden hohen Stellung der Altäre im Bildfeld mit Petersen II, 34 einen Rangunterschied der Götter zu folgern, geht doch wohl entschieden zu weit.

[3]) Vgl. das Opferrelief von Pompeji (Abb. 5), zu dem sich als weiteres flavisches Beispiel nach Ausweis der Frisur einer rechts stehenden Frau das Reliefbruchstück Lateran Nr. 55 gesellt. Weiter das Opferrelief im Louvre Wace, Pap. Brit. Sc. Rome IV, 245ff. mit Abb. Fig. 3 = Phot. Alinari 22727, das aurelische Triumphalopfer im Konservatorenpalast Helbig-Amelung 893 = Phot. Alinari 6043.

vom Rücken gesehenen. Sie gleichen, abgesehen von ihren Tieren, auffallend einer schon genannten Figur auf dem einen Vallaschen Relief[1]) mit dem gebogenen linken Arm und der gesenkten Rechten, der links stehende auch in seiner Schrittstellung. Dort ist die Haltung vortrefflich motiviert: die gehobene Linke schultert das Opferbeil, die Rechte hängt lässig herab. Hier aber hält der Victimarius links das einmal plastisch ausgeführte Beil in ganz unmöglicher Weise in der herabhängenden Rechten, als jongliere er damit[2]) und auch für den links, der mit ihm so genau übereinstimmt, wird ein gleiches zu vermuten sein. Denn mit der Linken müssen die Leute die Stiere führen, die der Bildkomposition zuliebe links, nicht rechts von ihnen erscheinen. Es ist hier recht deutlich, wie überlieferte Einzelfiguren in eine neue Gesamtkomposition hereingearbeitet sind. Letztere aber ist des Künstlers eigenste Schöpfung. Wir werden kaum berechtigt sein zu fragen, ob die Stiere vor dem Kaiser hergeführt wurden und eben an den Altären angekommen, beim Einschwenken sind[3]), oder ob die vorderen Stiere an zwei weiteren, nicht sichtbaren Altären den hinteren gegenüber aufgestellt sind. Im Bilde erscheinen sie jedenfalls so und dadurch ist der Versuch gemacht, einen stark wirkenden Raum zu schaffen, in den sich von links die dem Kaiser voraneilenden Lictoren, von rechts die zur Begrüßung aufgestellte Masse hereinschiebt. Trotz dieser Verzahnung nach beiden Seiten hebt sich dieser Bildteil stark heraus; er ist in sich geschlossen, wozu der Togatus oben links beiträgt: durch ihn erhält dieser obere Teil einen symmetrischen Bau mit zwei Stierköpfen zwischen drei Menschen. Wie hier die Opfertiere in der Masse auftreten und sich zu einer kompositionellen Einheit zusammenschließen, das ist durchaus neu, ja einzigartig. Es wird noch weiterhin davon zu reden sein. — Die Soldatenmasse rechts erinnert stark an Adlocutionsszenen, auch in der Wendung der Figuren, von denen eine der vordersten Reihe vom Rücken gesehen ist; die anderen erscheinen en face, eine Anordnung, die kaum zufällig im nächstfolgenden Adlocutionsbild CIV wiederkehrt. Ein ungewöhnlich starrer Kontur rechts hält sie fest zusammen. Oben durfte sie nicht allzu hoch heraufgeführt werden, um diesen Bildteil nicht zu stark zu beschweren. Da aber doch hier irgend etwas nötig war, damit die Stierführer in der Mitte so isoliert am oberen Bildrand nicht zu sehr dominierten, hat der Künstler ein Lager eingeführt, das man natürlich als das der hier aufgestellten Truppen deuten wird. Und hieran denn vor allem hat sich der Streit um die Lokalisierung des Vorganges nutzlos geklammert[4]). Darin erscheinen ein paar Legionare in voller Uniform nach links stürmend. Wohin und wozu? Wollten sie zum Opfer, dann wären sie doch gekleidet wie die anderen. Ihre Haltung paßt in eine Schlacht oder Erkundung (vgl. LXII), aber nicht hierher. — Es sind offenbar Füllfiguren, durch die es erreicht wird, daß auch ganz rechts die obersten Köpfe den Bildrand berühren wie links.

Die Interpretation dieses Reliefs mußte einmal seinem Umfang entsprechend, dann aber auch wegen seiner Einzigartigkeit besonders ausführlich sein. Stärker wieder zur Tradition zurück führt das folgende Opferbild LXXXVI (Taf. 39). Schon wegen des unmittelbaren Nebeneinanders beider mußte hier eine andere Grundform gewählt werden; und so kommt es, daß die im vorigen angeschnittenen Kompositionsprobleme erst in Bild XCI wieder aufgenommen werden. Trotzdem zeigt das Bild den unverkennbar engen Zusammenhang mit dem vorigen schon darin, daß auch hier sich zwei heterogene Massen zu Seiten des Kaisers und der Opferstätte gegenüber gestellt sind, und zwar ganz wie dort auf der einen Seite das Heer mit den Fahnen, auf der anderen die Zivilbevölkerung: Männer, Frauen und Kinder. Nur daß hier, wohl kaum lediglich unter dem Zwange des Themas, beide Hälften vertauscht sind: der Heereszug schreitet, wie im vorigen Bild die Prozession, von links hinter dem Kaiser heran, den die Menge rechts ruhig aufgestellt erwartet hat. Der grundsätzliche Gegensatz zwischen der bewegten linken und der ruhigen rechten Bildhälfte ist also beibehalten. Auch im einzelnen kann man Entsprechungen nachgehen, wie denn der am linken Bildende erscheinende Soldat mit wehendem Mantel trotz anderer Tracht auffallend dem links vom Kaiser erscheinenden Begleiter des vorigen Bildes ähnelt. Im übrigen ist der Zug links, der von der Landungsstelle herankommt, zum größten Teil ganz gegen die Gewohnheit nur eingliederig gebaut. Nur vorne hinter dem Kaiser erscheinen im Hintergrunde noch ein paar Köpfe, doch auch diese nicht höher gestaffelt wie die anderen. Das dient hier dazu, den locker bewegten Zug links stärker von der gedrängten Masse rechts auch durch die wechselnde Kopfhöhe abzutrennen. Die vorgestreckten Unterarme geben die Bewegungsrichtung und durch den stärker gesenkten des hinter dem Kaiser zunächst Erscheinenden kommt die Bewegung bereits zum

[1]) Petersen, Ara Pacis Taf. VII, 2 vgl. o. S. 27. [2]) Vgl. o. S. 28. [3]) So Petersen II, 33ff.

[4]) Benndorf 121; Cichorius zu dem Bilde; Petersen II, 33ff.; von Domaszewski, Philologus 1903, 338; Stuart Jones, Pap. Brit. Sc. Rome V, 448.

Stehen, wie sie überhaupt in Anwendung eines alten Kunstmittels[1]) von hinten nach vorn, dem ruhig stehenden Kaiser entgegen, sich verlangsamt. Dichtgedrängt steht auf der anderen Seite das Volk, mit höher gestaffelten Figuren im Hintergrund, durchweg in ruhiger Haltung, kaum einmal eine Figur mit grüßend erhobener Rechten. Der Kaiser, hier wie im vorigen Bilde in der Mitte, in klarer Profilansicht, gießt die Spende ganz ähnlich, wie wir Hadrian auf einem der Rundmedaillons am Konstantinsbogen (Opfer an Herkules) sehen. Hinter dem Altar erscheint zwischen einem Lictor und dem Flötenbläser der Opferknabe mit dem Kästchen, darüber der Kopf eines bekränzten Mannes, wohl des Führers der Gruppe rechts[2]). Und wie der ruhig stehende Kaiser an der Spitze des bewegten Zuges links steht, so hat der Künstler in einer Art von kompositionellen Chiasmus vor die ruhige Versammlung rechts den ungemein heftig bewegten Victimarius, der den zu Boden geworfenen Stier an den Hörnern packt, gesetzt. Hier wieder einmal wird das Arrangement aufdringlich durchsichtig. Denn dieser Opferer ist eine höchst unwahre Gestalt. Wie kann ein einzelner Mann einen Stier so niederzwingen und auch dann wäre es an dieser Stelle sinnlos, wenn er es täte, ohne daß ein zweiter daneben steht, der dem Tiere mit dem Beile den Todesschlag versetzen wird[3]). Denn so, auch dann mit zwei Opferdienern, die den Stier zu beiden Seiten knieend halten, während ein dritter das Beil schwingt, sehen wir den Vorgang in einer seit der frühen Kaiserzeit öfter wiederholten Komposition[4]). An diesen Typus hat sich der Künstler hier nicht gehalten, weil es seinen Zwecken nicht entsprach, denn er brauchte eine einzige, nach der Mitte zu bewegte Figur[5]). Man fühlt sich unwillkürlich an eine stieropfernde Nike erinnert oder an einen Mithras. Richtiger wird vielleicht auf einen Vorläufer dieses Typus, auf einem delischen Fresko[6]) zu verweisen sein. In jedem Falle bleibt die Figur in diesem Zusammenhange höchst unwahr, fehlte sie aber, so würde die Komposition stark an Wirkung verlieren[7]). Weitere Unwahrheiten im einzelnen aufzuzeigen, fällt nicht schwer. Dazu zählt die rechts dastehende, wie häufig in solchem Menschenhaufen vom Rücken gesehene Frau. Vor allem aber ist das sonderbare Verhältnis des Kaisers zum Altar anzumerken: dieser steht wie ausnahmslos auf der Säule auch hier übereck. Das hatte schon die hellenistische Plastik mit Vorliebe getan, weil dadurch die räumliche Wirkung erhöht wurde[8]). Die römische Plastik freilich hatte zunächst Ende der Republik und in der früheren Kaiserzeit, ihrem gebundenen Reliefstil entsprechend, geringeren Gebrauch davon gemacht[9]) oder gar ganz darauf verzichtet[10]) und es ist charakteristisch, daß

[1]) Petersen II, 36.

[2]) In ihm mit Weber, Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrian 1907, S. 18 Anm. 67 Hadrian zu erkennen, reicht der Erhaltungszustand keineswegs aus. Ganz abgesehen davon, daß der Künstler diesen, noch dazu, wenn wirklich die Reliefs mit Weber und Domaszewski erst unter Hadrian geschaffen wären, nicht so unauffällig und erst den Geschichtsschreibern des XX. Jahrhunderts auffindbar dargestellt hätte.

[3]) Mir ist aus der antiken Kunst nur ein Parallelfall bekannt, bei dem aber das Unmögliche aus Primitivität dargestellt ist. Es ist das ein Votivrelief aus Kyzikos in Konstantinopel (Mendel, Catalogue des sculptures III, 1914, Nr. 854).

[4]) Tiberiusbecher von Boscoreale Mon. Piot V pl. 36, 1 = Reinach, R. I, 96, Vallasches Relief Petersen, Ara Pacis Taf. VII, XIX; danach vollständig repliziert und vergröbert auf dem florentiner Opferrelief Stuart Jones, Pap. Brit. Rome III, 239ff. (dazu Sieveking, Österr. Jahresh. 1907, 180); unvollständiger mit Weglassung des einen Stierhalters im Opferrelief des Durchgangs am Trajansbogen in Benevent; weitere unvollständige Ableitungen auf den Sarkophagreliefs Wiener Vorl. Bl. 1888, IX, 2 = Reinach, R. III, 46 und ebd. 54 = Röm. Mitt. 1906 Taf. XIV, 1. Auch das Fragment eines Opferreliefs in Villa Albani Reinach, R. III, 131 scheint hierher zu gehören. Jetzt kehrt das Motiv auch am Bogen des Septimius Severus in Leptis Magna wieder.

[5]) Der Mann kniet, nicht wie Cichorius sagt, halb auf dem Stier, er steht vielmehr in ausfallender Schrittstellung vorgebeugt.

[6]) Mon. Piot XIV. pl. 1.

[7]) Es scheint, daß der Künstler sich für den niedergesunkenen Stier besonders interessiert hat, dessen Kopf in der Tat ein Bravourstück ist. In Bild LXXX erscheint hinten neben einem brennenden Altar gleichfalls ein schon zu Boden gesunkener Stier, hier ganz sinnlos. Denn im Zusammenhang des Bildes könnte das Opfer nur der Begrüßung des Kaisers gelten (So wird es auch verstanden: Benndorf S. 114, Cichorius zu d. Bild; und anscheinend auch Petersen II 30. Fröhner ließ das Opfer schon abgeschlossen sein. Aber was soll es dann hier?). Dann aber kann der Stier nicht schon tot daliegen, während jener erst zu Schiffe naht. Offenbar hat der Künstler hier, wie sich öfters beobachten läßt, an einem freien Platz ein Motiv skizziert, das er später verwenden wollte.

[8]) Bereits auf attischen Votivreliefs, z. B. Bull. corr. hell. II pl. IX = Winter, Kunstgeschichte in Bildern 309; weniger ausgesprochen auf dem Münchener Opferrelief Bulle, der schöne Mensch 279, Wolters, Führer durch die Glyptothek 1916, 15; am Telephosfries Winnefeld, Pergamon III S. 240.

[9]) Am Altar des Manlius Helbig-Amelung 1177 = Reinach, R. III, 276 = Am. Journ. Arch. 1921, 388; abgeschwächt an dem der Vicomagistri Strong pl. 23.

[10]) Domitiusaltar, Grimanisches Brunnenrelief mit der Löwin; auffallend auch noch auf dem Pariser Suovetaurilienrelief, Abb. 4, in der Hauptszene, wo freilich rechts daneben bereits wieder das Stück eines zweiten übereck gesehenen Altares erscheint.

auch die nachtrajanische Zeit zunächst dies Mittel zur Raumvertiefung wieder fallen läßt[1]). Dagegen ist zwischen der augusteischen und flavischen Zeit wohl die Übereckstellung des Altars wieder aufgekommen[2]) und sie herrscht dann ausschließlich auf der Säule. Auch hier ist sie nicht fallen gelassen, obwohl sie sich gar nicht mit der reinen Profilstellung des Kaisers in Einklang bringen ließ, der eigentlich, sollte er wirklich am Altare stehen und unverdeckt von diesem bleiben, das rechte statt des linken Beines vorsetzen und vom Rücken gesehen werden müßte. Auf eine andere Unstimmigkeit, die ohne kompositionelle Bedeutung ist und nur erneut zeigt, daß es eben nicht auf die Details ankommt, sei hingewiesen: die Leute links sind nach den vorangetragenen Standarten Prätorianer. Der einzig sichtbare Schild aber ist ein Ovalschild, was nicht dazu paßt[3]). —

Wir werfen noch einmal von diesen Einzelheiten einen Blick zurück auf die Gesamtkomposition, um deren Verhältnis zu älteren Werken zu erkennen. Zu ihnen ist zweifellos ein starker Kontrast vorhanden und wird um so fühlbarer, als wiederum wichtige Anknüpfungspunkte an sie bestehen. Denn durchaus in den Bahnen älterer Tradition hält sich der Künstler in der sachlichen Gruppierung: der von links mit der Begleitung zum Altar herantretende Opferer, die Stellung der Opferfunktionäre hinter demselben, so daß sie von vorne gesehen werden, das Opfertier auf der anderen Seite vom Altar, all das sind Züge, die sich in der kaiserlichen Kunst auch sonst nachweisen lassen. Einzelnes davon ist recht alt, wie der von vorne gesehene Knabe mit dem Kästchen schon auf dem Münchener Opferrelief (s. o. S. 35 Anm. 8) sich findet. Alle genannten Züge, mehr oder weniger vollständig vereinigt, stehen uns in einer Reihe von Beispielen noch vor Augen[4]). Am vergleichbarsten ist der Tiberiusbecher von Boscoreale[5]). Dort sind die einzelnen Faktoren, links der Kaiser mit seinen Begleitern, in der Mitte der Altar mit dem von vorne gesehenen Personal dahinter, rechts die Stiertötung, fast unverbunden nebeneinander gereiht. Man könnte die letztere abtrennen, beinahe ohne sie zu vermissen. Dagegen zeigt das pompejanische Opferrelief (Abb. 5) einen starken Bildzusammenschluß und dicht aneinandergeschobene Figuren, die in wechselnden Stellungen, im Hin und Her der Bewegungen, im unruhigen Spiel von Licht und Schatten, trotz verhältnismäßig geringer Zahl den Eindruck einer Menge vortäuschen. In unseren Reliefs aber marschieren kompakte, rhythmisch gegliederte und kontrastierende Massen, zu fester kompositioneller Einheit verbunden, auf. Während in jenen älteren Darstellungen man kaum auf Dinge stößt, die aufdringlich der Wirklichkeit zuwiderlaufen, ist hier darin ganz unbedenklich verfahren. Massen und Bewegungen sollen in ihren Kontrasten und Zuspitzungen wirksam werden. Dem Einzelnen aber darf man nicht nachspüren, es sei denn, daß es durch schöne plastische Durchbildung auffällt, wie der Kopf des gesunkenen Stieres.

Auch das nächste Opferbild XCI (Taf. 42), vielleicht das schönste der Reihe, zeigt eine bis ins Einzelnste wohlberechnet durchgeführte Komposition. In einem heiligen Hain — denn einen solchen werden die Bäume rechts bezeichnen, die dem seltsamen Kultbau links das Gleichgewicht halten — stehen sechs Altäre. An einem gießt der Kaiser die Spende. Die Festversammlung, aus Römern und Dakern, mit ihren Frauen und Kindern, zeigt an, daß der Vorgang im besetzten Dakien spielt. Der Kaiser steht am linken Bildende mehr

[1]) Medaillons am Konstantinsbogen; hier findet es sich nur in der einen von einem mehr mit malerischer Wirkung rechnenden Künstler gearbeiteten Serie noch schwach, vgl. Röm. Mitt. 1920, 143ff., dann kaum mehr auf dem Konstantinopler Relief, nicht mehr in der anderen Reihe der Rundmedaillons, auf dem Relief mit der Apotheose der Sabina Helbig-Amelung 990 = Phot. Alinari 27183.

[2]) Vgl. das freilich zweifelhafte Relief im Vatikan o. S. 27 Anm. 4 und das Bostoner Relief Reinach, R. II, 202.

[3]) Die Aporie läßt sich beim besten Willen nicht lösen. Cichorius III, 76 will in dem Schildträger den Angehörigen einer anderen, neben den Prätorianern anwesenden Truppengattung erkennen. Das widerspricht dem Augenschein. Denn der Mann geht unmittelbar hinter den Feldzeichen. Bei keinem anderen ist ein Schild sichtbar. Schon das beweist, daß hier die Einzelheiten nicht allzu ernst zu nehmen sind, und Schlüsse aus den Fahnen sind ebenso wenig erlaubt, wie anderswo, vgl. o. S. 16. Anm. 6. Diese gleichen in der Tat den zuletzt erschienenen Gardefahnen, die in Bild LXXIX im oberen Schiff stehen. Das hier sichtbare Schiff aber ähnelt dem unteren dort. Wenn diese Ähnlichkeiten überhaupt ernstere Ursachen als die so häufige Anknüpfung in Details an unmittelbar Vorhergehendes haben, so wäre doch höchstens der Schluß erlaubt, daß der Kaiser mit den ganzen in LXXIX erscheinenden Truppen auch hier wieder auftritt.

[4]) Die Opferfunktionäre z. T. hinter dem Altar an der Ara des Domitius, ebenso der Bläser an der der Vicomagistri Strong pl. 23; auch der Knabe mit dem Kasten am Pariser Suovetaurilienrelief o. Abb. 4; der Opferer an der einen Seite, Bläser hinter dem Altar und Opfertier auf der anderen am Altar des Manlius, dem Relief aus Pompeji Abb. 5 und auch sicher der Pariser Opferplatte Mon. Piot XVII, 223ff. = Pap. Brit. Sc. Rome. IV, 245ff. = Phot. Alinari 22727; dem Bostoner Relief Reinach, R. II, 202 und am Beneventer Bogen. Von späteren Darstellungen seien nur die beiden Opferszenen aus der Serie der aurelischen Reliefs genannt.

[5]) Mon. Piot V, Taf. 36 = Reinach, R. I, 96.

frontal als nach links hin gewandt (wie meist gesagt wird) und daraus hat man weitgehende Schlüsse auf den Zusammenhang der Szene mit der ganzen folgenden Bildreihe ziehen wollen[1]). Über die allgemeinen Grundlagen solcher Interpretation ist an anderer Stelle zu reden[2]), nur so viel sei hier gesagt, daß die Stellung der Kaisergruppe am linken Bildende schon durch die zugrunde liegende Bildform gegeben war. Denn unverkennbar ist die Anknüpfung an Bild LXXXV. Aus diesem sind die Opferdiener mit ihren Tieren unter dem oberen Rande des Reliefs übernommen, die hier dem ganzen Bilde als Folie dienen und den Rhythmus bestimmen. Vier sind es, die in langer Reihe, wie dort nur zwei, den Hintergrund füllen; natürlich sind sie, um unverdeckt zu bleiben wie in LXXXV, auch hier nach links gewandt. Dadurch schon wurde dem Kaiser die Stellung links angewiesen. Paarweise sind sie durch die Wendung ihrer Oberkörper verbunden, die beim ersten und zweiten, wie beim dritten und vierten einander zugekehrt sind, was durch die in den Händen gehaltenen Opferbeile besonders deutlich wird. Trotzdem ist vermieden, daß durch diese Anordnung das Bild auseinander fällt, was leicht der Fall gewesen wäre, wenn die Wendung der Köpfe der der Oberkörper gefolgt wäre. Jene aber sind bei den ersten drei von links dem Kaiser zugewendet; nur der letzte blickt nach rechts unten zurück, um auch hier eine Verbindung zwischen oberem und unterem Teil herzustellen. In der Gruppe der Opferfunktionäre mit dem hinter dem kleinen Camillus in der Mitte erscheinendem Jüngling ist der Anschluß an die Disposition von Bild LXXXVI unverkennbar. Die Menge rechts ist so angeordnet, daß dem Kaiser zunächst die Römer, sechs Männer mit drei Kindern, dann hinten die Daker, drei Männer, vier Frauen und drei Kinder stehen. Schon dies Zahlenverhältnis ist ein Ausdruck der Komposition. Es lassen sich nämlich zwei Hauptgruppen unterscheiden. Sie entsprechen den beiden obengenannten Paaren von Opferdienern und sind vor, d. h. unter ihnen aufgebaut. Es sind dies die vier vorderen Römer und die vier vorderen Daker bzw. Dakerinnen, jeweils mit drei Kindern, von denen nur der Abwechslung halber eines der einen Dakerin auf dem Arm sitzt. Im übrigen sind die Entsprechungen durchgehend: beide Male stehen die Figuren so, daß der erste Kopf der vorderen Reihe unter dem Schurz des links stehenden Opferers (des ersten und dritten) erscheint und der rechte Kopf der oberen Reihe, vor dem des rechts stehenden (des zweiten und vierten); dieser allein unter allen vieren ist nach rechts hin zurückgewandt, wie andererseits beide Male allein die vorderste Figur der vorderen Reihe einen feierlichen, jeweils verschiedenen Begrüßungsgestus macht. Alle diese Figuren sind stark von vorne gesehen. Zwischen beide Gruppen sind zwei vertikal übereinander gestaffelte, ganz im Profil erscheinende Römer geschoben. Am rechten Bildende aber, der Opfergruppe links entsprechend und den symmetrischen Bau des Ganzen vollendend, so daß die Figuren des Bildes ein Rechteck mit Abschrägung der oberen, links durch Kultbau und rechts durch Bäume gefüllten Ecken einnehmen, steht eine Gruppe von einem Daker mit zwei Frauen. Wieder erhebt die vordere allein grüßend eine Hand und sie ist als einzige Figur in prachtvoll modellierter Rückenansicht besonders auffällig: entspricht sie doch durch ihre Stellung im rechten Bildteil dem Kaiser im linken. Der Bau des äußerst wirkungsvollen Bildes ist für den, der einmal diese Dinge gesehen hat, so durchsichtig, daß man sich scheuen wird, in Einzelheiten allzu vielen Details der Wirklichkeit nachzuspüren. Die Lictoren fehlen ganz und ebenso ein Opferstier gerade an dem Altar, an dem der Kaiser die Spende gießt; an dem rechts über seiner Schulter erscheinenden, der ein Loch der Komposition füllt, fehlt auch Opferstier und Victimarius. Dies sowohl wie die Tatsache, daß schon in Bild LXXXV, an das die Komposition anknüpft, eine Mehrzahl von Altären und Opfertieren erschien, macht gegen darauf gegründete Interpretationsversuche skeptisch[3]).

Das nächste Opferbild XCVIII/XCIX (Taf. 45)[4]) bietet dem Verständnis größere Schwierigkeit. Denn es ist hier ganz offenbar, daß das Interesse an der Darstellung des Wunderwerkes der apollodorischen Donaubrücke vorhanden war und daß deshalb der Künstler nicht so frei in der Komposition blieb. Dem Sachlichen wird man kaum allzu viel Bedeutung beimessen dürfen. Ob der Kaiser hier vor dem Übergang über die Brücke ein Dankopfer darbringt[5]), weil er bis hierher gekommen ist, oder ob dies sich auf die vorher-

[1]) Benndorf 116; Petersen, Röm. Mitt. 1896, 106; Cichorius z. d. Bild, Petersen II, 43; von Domaszewski, Philologus 1906, 340ff.; Stuart Jones, Pap. Brit. Sc. Rome V, 443. [2]) Vgl. unten im allgemeinen Teil I. Kapitel.

[3]) Cichorius III, 99; Petersen II, 43; Stuart Jones, Pap. Brit. Sc. Rome V, 455.

[4]) Beide Bilder gehören entgegen Cichorius untrennbar zusammen. Es ist zwar richtig, daß die Truppen in XCVIII wie auf dem Marsche den Helm abgehängt haben. Aber das Gleiche ist in Bild LXXXVI der Fall, wo niemand daran denken wird, sie abzusondern.

[5]) Keinesfalls darf das mit Dierauer S. 96 Anm. 1 auf die Vollendung des Brückenbaues selbst gegen die Überlieferung gedeutet werden.

gegangenen Kämpfe bezieht, ob es die Operationen des kommenden Jahres vorbereiten soll — letzteres nach unserer Auffassung das wahrscheinlichste —, läßt sich nicht entscheiden. Die Donaubrücke sollte gezeigt werden; das Opfer davor ergab sich in diesem Teile des Reliefbandes von selbst; anwesend sind Truppen, natürlich hier im Operationsgebiet nicht mehr wie bisher Zivilbevölkerung. Aus der Linkswendung des Kaisers, der selbstverständlich vor der Brücke stehen sollte, ist ebensowenig zu schließen wie bei XCI[1]. Das Bild ist im übrigen so gebaut, daß er mit seiner Begleitung den rechten Bildteil, das Heer den linken einnimmt: dazwischen steht der Altar mit Opferpersonal und Stier. Ganz deutlich ist hierin, obwohl die Richtungen vertauscht sind, ein Anschluß an die Zentralkomposition von Bild LXXXIII—LXXXV und LXXXVI. Der Victimarius mit dem Stier gibt wieder den in den letzten Bildern geläufigen Typus. In der rechten Bildhälfte steht der Kaiser mit besonders wirkungsvoll drapiertem Gewand in der Mitte, ähnlich wie in LXXXVI in unnatürlicher Stellung zum Altar. Ihm entspricht auf dessen anderer Seite der Stierführer und beide schließen einen in sich symmetrisch gebauten Bildteil ein. Ist so von der sachlichen Mitte, dem Altar aus, eine gewisse Symmetrie erreicht, so ist ein anderes, zum Teil dieselben Figuren umfassendes, symmetrisches System um den Kaiser gelegt: denn die Kopfhöhen der umstehenden Personen geben einen auffallenden Rhythmus. Die beiden Lictoren rechts und links hinter Trajan stehen gleich hoch und ebenso entspricht der Lictor am rechten Bildende in seiner Höhe dem Offizier links hinter dem Altar. Der Flötenbläser aber, der wieder im Anschluß an die Kompositionen von LXXXVI und XCI hinter dem Camillus emporragt, entspricht in seiner Kopfhöhe dem Lictor rechts vorne. So entstehen zu Seiten des Kaisers durch die Köpfe der Umstehenden zwei entsprechende, nach oben offene Winkel. Die Truppe links in zwei übereinander gestaffelten Reihen, daß die Oberkörper der hinteren über den Lücken zwischen den Köpfen der vorderen erscheinen, hat wieder eine durch die vorgestreckten Unterarme deutliche Bewegungsrichtung auf das Opfer zu, wie in LXXXVI, und wie dort im Kaiser, kommt die Bewegung in dem an der Spitze stehenden Offizier zur Ruhe. Eine vom Rücken gesehene Figur unterbricht das Einerlei, ebenso sinnwidrig wie wohltuend. Sachlich gibt es noch andere Anstöße: die Leute sind Legionare, an der Spitze werden Gardesigna getragen und die Schildzeichen sind ganz verschieden[2]. Darin mag man vielleicht eine Andeutung finden, daß hier am Ausgangspunkt der kommenden Operationen die verschiedensten Truppengattungen anwesend sind; dagegen aber ist einzuwenden, daß bei solcher Absicht nicht auf die Andeutung der Auxiliare, Irregulären, Kavallerie verzichtet werden könnte. In jedem Falle also, ist von einer quellenmäßigen Überlieferung nicht zu reden; sondern höchstens hat der Künstler durch Abwechslung im Detail den Eindruck einer irgendwie gearteten Vielheit hervorgerufen; aber auch solchem Bestreben gegenüber setzte sich das Bedürfnis durch, diesen Bildteil als einheitliche Masse zusammenzuhalten. Deshalb ist die Uniform durchgehend gleichartig und das Ganze ist nach Art einer einheitlichen Truppe mit dem Offizier und den Fahnen an der Spitze formiert.

Die letzte Opferszene der Reihe, CII (Taf. 47) steht unmittelbar vor dem Lustrationsopfer CIII, das die entscheidenden Operationen einleitet. Ebensowenig wie in den beiden auch nebeneinander stehenden Szenen LXXXV und LXXXVI der Kaiser beide Male die Spende gießend gezeigt wurde, durfte das hier der Fall sein. Deshalb wurde vergleichbar LXXXV der Moment gewählt, wo sich Trajan erst der Opferstätte nähert, an der die Heeresmenge, hier im Operationsgebiete in voller Uniform, wartet. Er selbst aber naht, der veränderten Situation entsprechend, nicht an der Spitze eines friedlichen Zuges, sondern hinter ihm folgen auch hier Truppen[3]. Der Kaiser ist hier nicht durch stärkere Bewegung, sondern dadurch, daß er reitet, als einziger in der Bildhöhe vor zwei übereinander gestaffelten Begleitern herausgehoben und befindet sich hier wie dort in der Bildmitte. Ganz unwirklich nahe reitet er mit grüßend erhobener Rechten an den Altar, so fast an heroisierte Reiter auf Votivreliefs erinnernd. Gelegentlich nähert er sich in gleicher Weise unterwürfigen Dakern auf der Säule (Bild XC). Der rechte Bildteil wird im Einzelnen im Zusammenhange der Marschbilder besprochen werden. Der Altar steht wieder übereck[4], der Stier ist vom Rücken gesehen mit ins Bild hineingedrehtem Kopf. Ähnlich wie auf dem Tiberiusbecher von Boscoreale[5] wird er

[1] Petersen II, 59.

[2] Cichorius III, 132ff. Ein Versuch, die dargestellten Truppen im einzelnen ermitteln und auch nur ihr Eintreffen daraus erschließen zu wollen, ist unmöglich.

[3] Denn daß CI und CII entgegen Cichorius ein einheitliches Ganzes bilden, ist deutlich.

[4] Cichorius nennt ihn dreieckig!

[5] Mon. Piot V Taf. 35, 2.

am Zügel über dem Rücken geführt. Die Soldaten rechts, wieder wie im vorigen Bild nur Legionare in unruhig bewegter Masse, schieben sich ganz ähnlich wie in Bild XXXV hinter das Opfertier, dicht und massig zusammengeschlossen. Einige grüßend erhobene Hände werden allein ganz vorne sichtbar. Dadurch gerade wirkt die Masse so kompakt, daß sie nur am Rande sich im Gestus regen kann. Im Einzelnen bleibt auch hier vieles unwahr: so z. B. daß sich die Leute zum Teil vor die Fahnen und Musikanten schieben, hinter denen sie in Wirklichkeit stehen. Wieder sind es Prätorianersigna nebst einem Vexillum, während die Truppe aus Legionaren besteht[1]).

Wir haben gezeigt, wie auch hier in der Reihe der Opferszenen ein stetiges Fortarbeiten an den Kompositionsproblemen stattfand. Zwar verläuft die Linie nicht so gerade, weil durch die nahe Zusammengedrängtheit der Bilder das Bedürfnis nach Abwechslung sich stärker geltend macht. Die Lustrationsszenen, als kleine Gruppe über den ganzen Fries verteilt, ergaben erneut den Beweis für die kontinuierliche künstlerische Entwicklung mit fortschreitender Darstellung. Hier in den anderen Opferszenen finden wir vor allem ein bezeichnendes Umgestalten übernommenen Gutes, man kann sogar sagen, ein völliges Neuschaffen. Vielleicht wird der, der von den köstlichen Werken der älteren Zeit, dem Münchener Opferrelief, der Ara Pacis, dem Pariser Suovetaurilienrelief, dem Relief aus Pompeji herkommt, deren Geist schmerzlich vermissen. Aber auch hier bleibt deutlich, daß die Umformung aus einer einheitlichen neuen künstlerischen Gesinnung erfolgte. Unbeirrbar von der Gebundenheit zufälligen Geschehens setzt sie sich in ihrem Bestreben, mit festgeschlossenen, rhythmisch gegliederten Massen ein klares Bild zu bauen, immer mehr durch.

III. Bau.

Die Darstellungen von Bauarbeiten nehmen an der Trajanssäule einen breiten Raum ein. Über 200 an solchen beteiligte Personen kann man zählen. Das bedeutet, daß fast jeder zehnte Mann ein Bauarbeiter ist. Das ist sehr auffallend. Denn wenn auch sonst in der römischen Kunst ein spezifisches Interesse an der Wiedergabe von Szenen aus dem täglichen Leben unverkennbar ist[2]), so tritt dies doch gerade in der erhaltenen historischen Plastik der Römer wenig hervor. Den ungemein zahlreichen Bauszenen der Trajanssäule stehen auf der Markussäule ganze zwei (Petersen, Bild 94 und 130) gegenüber! Was wir sonst von derlei Dingen kennen, gehört fast durchweg der Sepulcralplastik an, die das irdische Leben des Abgeschiedenen wahrheitsgetreu festzuhalten bestrebt war[3]). Dazu gesellen sich einige mythologische Stoffe, die ihr nahestehend mehr das tägliche Leben des Handwerksmannes in heroischer Sphäre widerspiegeln, als eigentlich erzählen. Seltene Ausnahme bleibt es, daß einmal ein Kaiser bei solcher Szene erscheint, wie Trajan auf dem Relief von Terracina[4]). Und nicht viel anders steht es in der Malerei, wo anspruchslose Darstellungen handwerklicher Tätigkeit[5]) genrehaft aus dem Leben gegriffen sind. Etwas Genrehaftes behalten ja solche Szenen immer, und schon darin liegt, daß sie wenig Raum in der meist zu knapper Herausarbeitung der großen Tatsachen gedrungenen historischen Plastik beanspruchen. Es fehlt deshalb in der Tat auf den ersten Blick an einer Tradition und einer Nachfolge größeren Stils für die Baubilder des Trajanssäule.

Es würde deshalb naheliegen, zu vermuten, daß den Künstler bestimmte Gründe veranlaßt haben, dies Thema so ausführlich zu behandeln. Diese konnten einmal künstlerischer Natur gewesen sein, beispielsweise in einem besonderen Interesse motivischer Art gelegen haben. Gewiß ist das bis zu einem bestimmten Grade der Fall gewesen. Aber, wie die Interpretation zeigen wird, war dies Interesse ein durchaus nicht realistisches, eines, daß in keiner Weise neue Gebiete des Lebens durch frische Beobachtung der Kunst erschließen wollte. Und doch würde nur, wenn es derartig gewesen wäre, eine solche Erklärung ausreichen. Die zweite Möglichkeit wäre, daß diese Szenen, wie es die historische Erklärung zumeist ohne weiteres voraussetzt, schlechthin eine Wiedergabe der gewaltigen Bauleistungen Trajans sind und daß sie also als fester Stoff dem Künstler gegeben waren. Allein dagegen scheint wiederum die vielfache und gerade in diesen Bildern auffällige Unwahrhaftigkeit zu sprechen; dagegen auch die Tatsache, daß uns das einzige Mal, wo sicherlich ein solches sachlich historisches Interesse dieser Art vorliegt, bei der großen Donaubrücke in XCIX

---

[1]) Warum die Legionssigna gerade in diesem Bild keinen Platz gehabt haben sollen und darum fortgeblieben seien (so Cichorius), ist unerfindlich.
[2]) Gumerus, Arch. Jahrb. 1913 S. 67.
[3]) Ebd. 96ff.
[4]) Reinach, R. III 422; Gumerus 97.
[5]) Jahn, Berichte d. Sächs. Ges. 1861.

nicht der Bau, sondern das fertige Werk gezeigt wird. Es erhebt sich die Frage, ob hier nicht doch eine bestimmte künstlerische Tradition maßgebend gewesen ist. Und in der Tat kann man dies fast mit Gewißheit bejahen. Sicher war hier der Einfluß der Triumphalmalerei stark, den wir ja auch sonst (s. u.), so schwache Überlieferungsspuren sie hinterlassen hat, konstatieren können. Drusus hat während seines Feldzuges am Rhein mehr als 50 Kastelle gebaut[1]). Es ist kaum möglich, daß von diesen gewaltigen Leistungen in den Bildern seines Triumphes, nichts erwähnt worden sei. Vor allem aber gibt uns ein Grabfries aus augusteischer Zeit (Abb. 8) vom Esquilin[2]), der zwar künstlerisch unverkennbar in hellenistischer Tradition steht[3]), aber ebenso sicher mit der Triumphalmalerei zusammenhängt[4]), in seinen Darstellungen der Erbauung von Lavinium und Alba Longa den Beweis an die Hand. Sie hängen zweifelsohne (s. u.) mit den Bauszenen der Trajanssäule aufs engste zusammen. Tatsächlich also hat die römische Triumphalmalerei solche Dinge dargestellt. Und wir werden mit dieser Tradition zu rechnen haben, auch wo wir sie nicht mehr fassen können.

Wie weit die Bilder als solche als getreue geschichtliche Quellen für die Operationen des Kaisers und seine Bauten anzusprechen sind, wie weit der Künstler über das in den Triumphdarstellungen übliche hinausgegangen ist, wie weit ihm dabei mehr vielleicht das Interesse an den künstlerischen Problemen geleitet hat, ist schwer zu entscheiden. Auch hier wird man gut tun, sich die Grenzen der künstlerischen Freiheit nicht allzusehr durch den Zwang des Themas eingeengt zu denken. Um so mehr, als, wie in anderem Zusammenhange gezeigt wird, die Darstellung der hier doch hauptsächlich interessanten Architektur gegenüber dem Figürlichen recht kurz gekommen ist. Was zunächst stark auffällt, ist die große Anzahl solcher Szenen im ersten Kriege. Sieben, die ausschließlich das Thema behandeln (XI/XII, XV/XVI/XVII, XIX/XX, XXII, LVI, LX, LXV = Taf. 9, 11, 12, 14, 27, 29, 31) stehen nur vieren im zweiten Kriege (XCII, CXVII, CXXVII, CXXIX = Taf. 42, 56, 60) gegenüber. Und während in jenem sieben weitere Szenen Bauarbeiten mit einem anderen Gegenstand vereinigen (XIII, XVIII, XXXIX, LII, LXVI/LXVII, LXVIII/LXIX, LXXIII = Taf. 10, 12, 21, 25, 31, 32, 34), geschieht das in diesem nur einmal (XCVII = Taf. 44). Und dem entspricht der Zahlenunterschied der insgesamt daran beteiligten Figuren, deren man im zweiten Krieg nur 68 gegenüber 144 im ersten zählt. Der Tatsache, daß gerade vielfach im ersten Kriege derlei Darstellungen akzessorisch als Nebenhandlungen zu anderen Vorgängen eingefügt sind, glauben wir entnehmen zu können, daß hier wirklich künstlerische Freude am Thema mitbestimmend gewesen ist. Die Figuren im Hintergrunde von Bild XIII geben sich schon durch ihren Platz als motivische Studien zu erkennen, und auch in XVIII muß man sie fast erst suchen. Hier wie in LXVIII/LXIX sind sie Beiwerk zur Szene einer Gefangenenvorführung; in den gleichen Zusammenhang gehört Bild XXXIX, wo der Kaiser wider die Sitte eine Gesandtschaft in dem noch im Bau befindlichen Lager empfängt (s. Kap. IV). In LXXIII freilich scheint es, als ob die Bauarbeiten als Hauptthema den beabsichtigten Angriff auf die feindliche Hauptstadt andeuten sollen (vgl. o. S. 12ff.). Man mag trotz alledem im allgemeinen zugestehen, daß die stärkere Behandlung des Themas im ersten Kriege und namentlich die dichte Aufeinanderfolge der Bauszenen zu Beginn der ersten Campagne — fast ohne Unterbrechung in der ganzen Bildfolge XI/XXII — geschichtliche Ursachen hat: die ruhigen und planmäßigen Operationen, die diesen Krieg einleiteten, gestatteten einen besonders intensiven Ausbau und sorgfältige Befestigung der Etappenstraßen. Aber in jedem Falle ist der Gegensatz zwischen diesen weitverzweigten, vielfältig zerstreuten Handlungen und der konzentriert fortschreitenden des zweiten Krieges kompositionell ausgenutzt. Wie weit darüber hinaus historische Aufschlüsse erfaßbar oder auch nur beabsichtigt sind, dazu lassen die wenig charakteristischen Architektur- und Landschaftsbilder keine sicheren Schlüsse zu. Klar ist außerdem, daß auch in diesem Punkt die Berichterstattung keinesfalls vollständig sein konnte und wollte, sondern daß eine bestimmte künstlerische Auswahl des gegebenen stattfand. Die eben genannte, fast ununterbrochene Reihe von Bauszenen, der keine ähnliche später entspricht, wird unter diesem Gesichtspunkt als eine besonders wirkungsvolle Exposition aufgefaßt werden dürfen, wie es die ebenso auffällig zusammengeballten Opferszenen zu Beginn des zweiten Krieges sind (vgl. o. S. 29ff.). Im übrigen wird man sagen dürfen, daß, gleichgültig, wie weit sich historische Grundlagen dafür boten, der Künstler solche Szenen mit Vorliebe dort einfügte, wo er bewegte Bilder im Rahmen der Gesamtkomposition gut brauchen konnte. Ganz deutlich ist das bei Bild XXIII, das sich

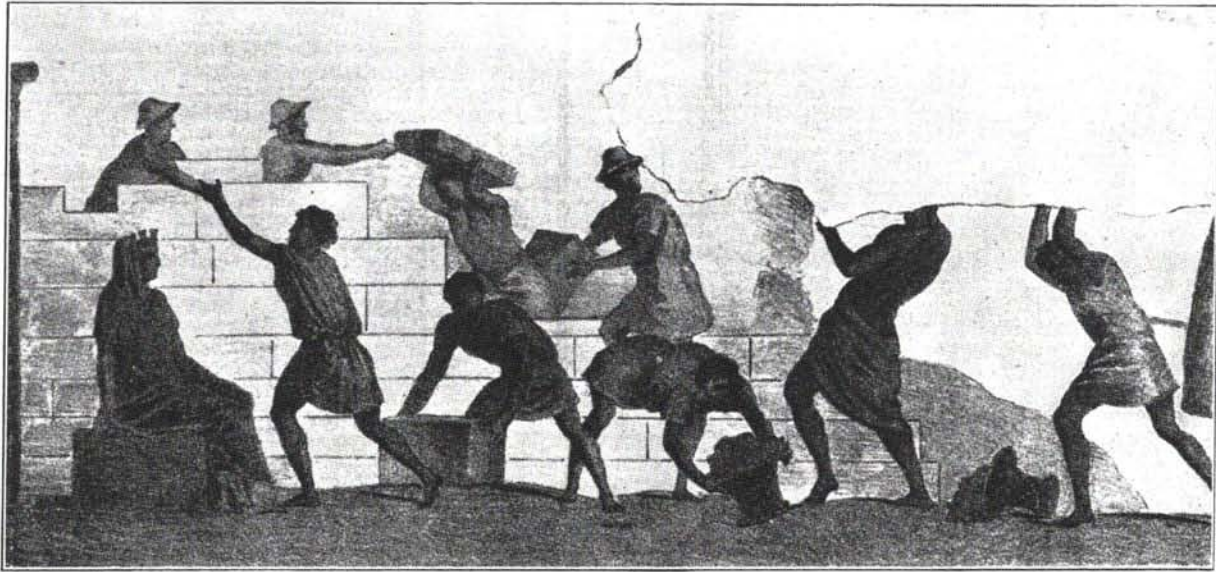
[1]) Koepp, Die Römer in Deutschland, 1912, S. 14.

[2]) Brizio, Pitture e sepolcri, 1876, Taf. 2a; Robert Annali 1878 234ff.; Helbig-Amelung 1451ff. = Roscher, Myth. Lex. II 2, 2947.

[3]) Bie, Kampfgruppen und Kämpfertypen 1891, S. 136ff.

[4]) Petersen, Markussäule 104.

zwischen die ruhigen Massen einer marschierenden Truppe und der Schlachtreserve, um beide zu sondern, einschiebt. In gleicher Absicht wird LII verständlich und in LXVII—LXIX dienen die Bauszenen dazu, das Kaiserbild aus den anstoßenden Schlachtbildern herauszuheben. XCII in besonders breiter Ausführung trennt wirkungsvoll das friedfertige Opferbild von XCI und die nachfolgende Kampfepisode; ebenso das



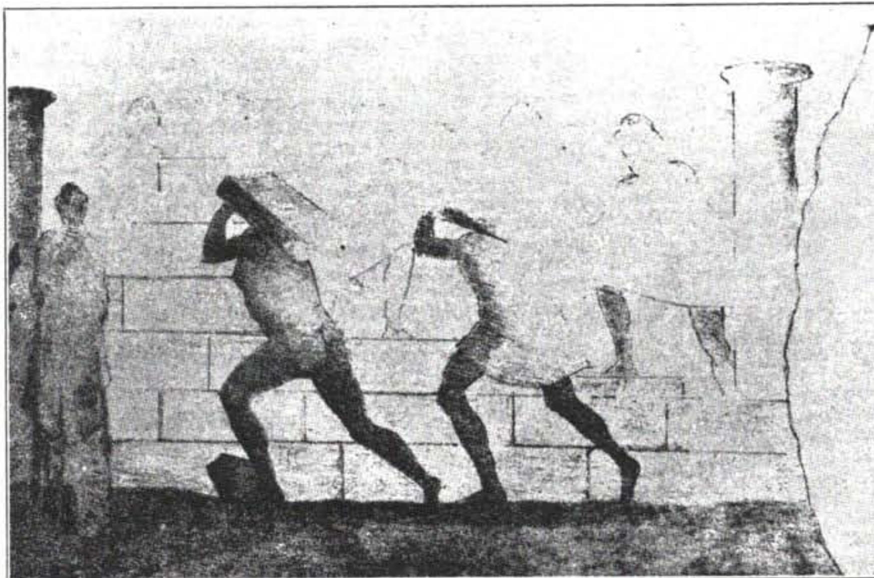


Abb. 8. Grabfries vom Esquilin (nach Brizio).

in weiterem Sinne durch seine Motive zu unserer Szenenreihe zu rechnende Ährenleserbild CX (Taf. 52), das den langen Vormarsch von den folgenden Kämpfen loslöst. Bild CXVII freilich, das die Vorbereitungen zum Sturm auf die Hauptstadt darstellt, wie auch LXXIII wird man größere geschichtliche Bedeutung beimessen dürfen. Und auch in den letzten derartigen Bildern ist ein kompositioneller Grund nicht ohne weiteres deutlich. Auch hier wäre wie in dem besonders sorgsam, obwohl wenig erfreulich ausgeführten Bildern LX und LXV geschichtlicher Zwang anzunehmen. Jedoch ist auch in allen diesen Fällen zu bedenken, daß der Gegenstand selbst dem Künstler offenbar sehr reizvoll erschien und daß er darum, wo es der Verlauf seiner Darstellung gestattete, gern solche Szenen einschieben mochte.

Überwiegend sind es Festungen, Stand- oder Marschlager, die gebaut werden. Dazu kommen zwei unzweideutige Straßenbauszenen (LVI und XCII), beide Male im Anfang einer Campagne, und zweimal die Anlage von Schanzwerken (LXXIII und CXVII), beide als Abschluß entscheidender Operationen. Weitere Schanzarbeiten sieht man an den Enden des großen Schlachtbildes LXVI/LXVII kontrastierend bei Römern und Dakern. Aber in mehreren Fällen (XIII, XXIII, LII) bleibt ungewiß, was gemeint ist. Dazu kommen dann die Zerstörungsarbeiten (in Bild LXXVI, XCVI/XCVII[1]), CXVI), Schiffsbau (CXXXIII) und endlich Ährenleser (CX.) Das Überwiegen der Lagerbauszenen ist demnach ganz auffallend. Solche allein treten auch auf der Markussäule (vgl. o. S. 39) auf. Es mag sein, daß hier die Tradition besonders stark wirksam war. Immer ja sind es, wie alle Lager der Trajanssäule, Quaderbauten, die errichtet werden. Und hier zeigt sich denn ein Zusammenhang, wohl schon der älteren Triumphalmalerei mit den Szenen sagenhafter Stadtummauerung, der der latinischen Urstädte auf dem Grabfries vom Esquilin (vgl. o. S. 40 Abb. 8) oder dem Bau der trojanischen Mauern[2]).

Viel fühlbarer noch als in Auswahl und Anordnung der Szenen ist ein starker Typenzwang in ihrer Ausgestaltung. Hier fällt zunächst etwas allgemeines auf: abgesehen von den Dakern sind die Bauarbeiter mit ganz verschwindenden Ausnahmen Legionare. Nur in Bild XCII und XCVII, also in zwei in der Reihe aufeinanderfolgenden Szenen, tritt eine andere, vielleicht mit Recht als Flottensoldaten gedeutete[3]) Truppe auf. Daneben gibt es nur ganz vereinzelt einen Auxiliar im ersten Baubild XI/II und in seltsamen Zufallspiel zwei im letzten CXXIX. Diese Ausnahmen sind so verschwindend unter der großen Zahl, daß sie deren Uniformierung im ureigensten Sinne nur noch deutlicher machen. Und auch in Bild XCII und XCVII tritt jene andere Truppengattung unvermischt auf, wie sonst stets die Legionare. Keinesfalls entspricht das den Verhältnissen der Wirklichkeit. Zwar haben die Legionare, zumal in Friedenszeiten, wo sie untätig in den Provinzen saßen, einen starken Anteil an der militärischen und zivilen Bautätigkeit der Römer gehabt[4]). Aber immer sind neben ihnen auch Auxilien mit tätig gewesen[5]), keineswegs weniger stark vertreten als jene. Gerade auch am Bau der trajanischen Donaubrücke sehen wir sie beteiligt[6]). Das fast ausnahmslose Herrschen der Legionen in den Baubildern der Säule muß also auf künstlerischer Absicht beruhen. Keinesfalls auch kann es durch eine besondere Vorliebe des Säulenmeisters für die Legionen erklärt werden. Eine solche ist sonst durchaus nicht erweislich. Ja, bei den Schlachtendarstellungen, deren Bedeutsamkeit doch ungleich größer ist, treten umgekehrt mit verschwindenden Ausnahmen ausschließlich Auxilien und Irreguläre als Kämpfer auf. Eben deshalb wird man auch kaum annehmen dürfen, daß etwa der Wunsch die Legionare in der neuen, von Trajan eingeführten Uniform, recht mannigfaltig bewegt zu zeigen, hier wirksam gewesen sei; der harte Schienenpanzer war ja auch keineswegs eine günstige Hülle besonders lebhafter Bewegung. Vielmehr zeigt die Ausschließlichkeit, mit der auch die ausnahmsweise in XCII und XCVII auftretenden Flottensoldaten unter sich sind, daß diese Typisierung einen anderen Grund hat: so blieben die Baubilder trotz des Hin und Her der Bewegungen stets durch das einheitliche Kostüm zusammengeschlossen und vom übrigen abgezeichnet. Wie umgekehrt in den Adlocutionsszenen, wo eine feste Masse zusammengedrängt erschien, der Künstler gerade durch den Wechsel der Uniformen sie belebt hat, so hat er hier, wo alles allzuleicht auseinanderstrebte, durch Einförmigkeit des Kleides den Zusammenhalt angestrebt, den nur durch kompositionelle Mittel zu erreichen kein leichtes war.

[1]) Daß die Römer in XCVI rechts eine feindliche Mauer einreißen, ist entgegen Benndorf 116; Arch. ep. Mitt. XIX, 198 und Petersen, Röm. Mitt. 1896, 107 sonnenklar. Vgl. Cichorius III, 123ff. und Domaszewski, Philol. 1906, 342. Zwei der Leute schlagen mit der Axt auf die Mauer los wie die Daker in LXXVI und die Römer in CXVI, aber nie sonst jemand in Baubildern. Daß der dritte wenig passend zu hämmern scheint, ist eine Inkongruenz, wie sie häufig auf der Säule begegnet. Nur des Kuriosums halber sei erwähnt, daß Petersen II, 53 daraus schloß, daß Bauen und Einreißen hier gleichzeitig vor sich gingen und daß der eine friedlich weiter baue, während seine Kameraden schon wieder beim Abreißen sind. — Die Leute auf XCVII rühren keineswegs Kalk an, wie allgemein behauptet wird (Fröhner, Kl. Ausgabe 131, Benndorf, 116 und Arch. ep. Mitt. a. a. O.; Blümner, Terminologie und Technologie der Künste und Gewerbe II, 109; Cichorius III, 129). Die ersten beiden hacken im Boden nach einem unklaren Ziel. Der dritte zunächst der in XCVI eingerissenen Mauer hackt mit einer deutlich ausgeführten Hacke in eine viereckige Grube, wohl am ersten eine Wolfsgrube.

[2]) Fresko in Pompeji, Helbig 266, Overbeck, Atlas XII, 27, Phot. Sommer 1228. Dazu Rodenwaldt, Komposition d. pomp. Wandgemälde 193. [3]) Cichorius III, 106ff.; Petersen II, 45ff.; dazu Voelcke, Bonn. Jahrb. 1911, 158.

[4]) W. Harster, Die Bauten der römischen Soldaten zu öffentlichem Nutzen, Leipzig 1873 (mir nicht zugänglich), Cagnat, bei Daremberg-Saglio unter manus militaris und ders., L'armée romaine d'Afrique I 1912, 359ff.; Bonn. Jahrb. 1908, 63.

[5]) Cagnat an den angeführten Stellen. [6]) CIL III, 1703.

Aus der gleichen Absicht erklärt es sich auch, daß mit Ausnahme des gelegentlich erscheinenden Kaisers und seiner Begleitung niemals irgendeine Aufsichtsperson bei den Arbeiten zugegen ist[1]). Einzelne ruhig stehende Leute, noch dazu in abweichender Uniform, hätten den aus lauter bewegten Figuren sich ergebenden Rhythmus des Ganzen gestört[2]).

Weiter ist bezeichnend die geringe Zahl der sachlichen Motive. Es ist keineswegs versucht worden, die ganze Vielfältigkeit der Tätigkeiten des Bauhandwerkes wiederzugeben, sondern nur wenige typische Handlungen bilden, ständig wiederkehrend, den festen Bestand. Vor allem sind die Leute beliebt, die einzeln oder vereint Balken oder richtiger Holzstämme tragen oder einander zureichen: Dendrophoren, wie wir sie nennen können, fast 50 an der Zahl, d. h. ungefähr jeder vierte. Daneben erfreuen sich solche, die mit der Axt noch im Erdreich wurzelnde Stämme fällen (30), besonderer Bevorzugung. Meist mit einem von ihnen zu einem Paar verbunden, erscheinen Leute, die am schon angehackten Stamme rütteln (10), vereinzelt solche, die am Boden liegende Stämme zerhacken. Seltener sehen wir Zimmerleute hämmern oder bohren[3]), ganz ausnahmsweise einmal hantiert ein Mann ganz unnatürlich mit einer Richtstange (XVI), richtet einen Pfosten auf (LXV) oder fügt einen Holzteil ins Brückengerüst (XX). Neben dem Hantieren mit Holz spielt das mit Steinen die Hauptrolle. Aber niemals sehen wir hier die Bearbeitung der Steine wie dort die des Holzes. Wieder am häufigsten sind die, die Steine zum Bau tragen (18), solche, welche sie ihnen dort abnehmen (11) oder irgendwie Steine halten (10). Doch wie die Zubereitung der Steine, so fehlt auch das eigentliche Aufmauern. Ganz ausnahmsweise sehen wir einmal einen mit der Kelle ganz unmöglich am fertigen Mauerteil hantieren (XXXIX). Einen dritten Komplex endlich umfassen die Erdarbeiten. Da erscheinen Leute, die den Boden mit der Hacke auflockern, daneben etwa in gleicher Zahl (11) solche, die nur mit dem Oberkörper sichtbar den mit Erde gefüllten Korb herausheben, und andere, die ihn ihnen abnehmen und forttragen (12); niemals sehen wir das Füllen der Körbe, das Schaufeln, das doch dem Hacken folgen muß. Vereinzelt (in den beiden Wegebaubildern LVI und XCII) erscheint das Aufschütten anderswo ausgehobener Erde aus dem Korb. Aber damit ist auch der Kreis der behandelten Motive erschöpft. Keineswegs also sind hier wirklich lebendig die ganzen vielartigen Geschäfte des Bauens aus unmittelbarer Beobachtung wiedergegeben. Wie sehr hier ein sachlicher Typenzwang vorherrscht, zeigt deutlich die Tatsache, daß mehr als Dreiviertel aller Figuren in den ständig wiederkehrenden Haupthandlungen des Baumfällens, Holztragens, Steinhaltens, Hackens, Erdaushebens und Korbtragens gezeigt werden. Ganz wichtige Handlungen, wie die Zurichtung der gefällten Stämme, das Sägen, das sonst so beliebt ist[4]), oder das Mauern und die Zubereitung des Mörtels fehlen ganz[5]), um nur einiges zu nennen.

Ferner fällt das völlige Fehlen der sonst in den römischen Bauszenen einen so breiten Raum einnehmenden[6]) maschinellen Hilfsmittel auf. Man denke nur an das Hateriergrab und das Baurelief von Terracina; selbst in einem mythologischen Stoff, wie der Erbauung der trojanischen Mauern auf dem obengenannten (S. 42 Anm. 2) pompejanischen Gemälde erscheint ein Flaschenzug! Hier aber fehlt alles derartige und nicht nur das: auch von den unerläßlichen Baugerüsten und Leitern, von all diesem Beiwerk, das erst den Eindruck der Wirklichkeit gemacht hätte, wie etwa auf dem vortrefflichen Fresko des dritten Jahrhunderts vom Grab des Trebius Justus[7]), sehen wir nirgends etwas.

Es liegt hier also eine starke Verschiebung gegenüber der Wirklichkeit zugunsten des handelnden Menschen vor. Eine Verschiebung, die um so seltsamer ist, als dann die Handlungen, wie wir feststellten, durch-

---

1) Das einzige Mal, wo man versuchen konnte, eine solche aufzuspüren, rechts in CXVII stehen die vermeintlichen aufsichtführenden Offiziere (Cichorius III, 248ff.; Petersen II, 97) so außerhalb des Bildes, daß der Unbefangene sie kaum dazu in Beziehung setzen kann; ebenso wenig wie die noch links von ihnen erscheinenden Gardefahnen, die vielmehr, Bild CXVII und CXVIII scheidend, vielleicht zu letzterem gehören.

2) In dem Mann in XCII links wird man, da er ein Beil trägt, unmöglich mit Cichorius einen Offizier erkennen dürfen.

3) In XVIII und LXVIII, wo der Mann rechts unten jedenfalls nicht, wie Cichorius meint, sägt.

4) Abhandl. d. sächs. Ges. XII Taf. IV, 5 und VI, 3; Körte, Urne VI, 28; Arch. Jahrb. 1913, 87.

5) Das Letztere nicht in XCVII erkannt werden darf, wurde oben (S. 42 Anm. 1) ausgeführt. Ebensowenig kann ich mit Cichorius III 249 in den viereckigen Gruben von CXVII, die denen von XCVII sehr ähneln, Kalkgruben erkennen. Daß hier Wolfsgruben hergerichtet, wie dort zerstört werden, zeigt die Handlung auf Platte 317 deutlich. Der eine Mann zeigt in das Loch, während ihm der andere den Balken abnimmt; das kann nur bedeuten, daß dieser da herein gesetzt werden soll.

6) Arch. Jahrb. 1913 S. 97.

7) Arch. Anz. 1912, 293 Abb. 14; Arch. Jahrb. 1913, 99. Rivoira, Architettura Romana 1921, 111.

aus nicht so mannigfaltig sind, wie es oberflächlich den Anschein hat, sondern auf wenige Typen reduziert. Zweifelsohne liegt hier ein charakteristisches Stilelement vor, das doch wohl zum Teil auf eine bestimmte künstlerische Tradition zurückgeht. Aus zweien der auch hier herrschenden Handlungsgruppen nämlich, dem Steintragen und -Abnehmen einerseits und dem Hantieren mit Erdkörben[1]) andererseits, setzen sich ausschließlich die beiden schon oben herangezogenen Bauszenen des esquilinischen Grabfrieses (Abb. 8) zusammen. Auch ein Mann, der unzweifelhaft das Erdreich auflockert, begegnet dort am rechten Ende der Bauszene der Südwand, andererseits kein einziges Motiv, das außerhalb des sachlichen Typenschatzes der Trajanssäule läge. Auch ohne daß man die noch zu erwähnenden formalen Übereinstimmungen beachtet, ist diese Gleichheit auffällig genug. Was auf dem Grabfries vom Esquilin von den Motiven der Trajanssäule fehlt, erklärt sich schon durch die Knappheit seiner Darstellungen. Die dritte Gruppe, jene der Holzfäller und Dendrophoren, werden wir ohne weiteres für die Triumphalmalerei voraussetzen, aus deren Typenvorrat beide Monumente geschöpft haben.

Zu dieser sachlichen Typisierung gesellt sich nun eine äußerst weitgehende formale, deren Verdeutlichung die Beilagen dienen. Denn bei aller Abwechslung im Einzelnen — kaum eine Figur gleicht bis ins letzte Detail einer anderen — zeigen sie zur Genüge, daß die große Zahl der Figuren im Grunde aus stetigen geringfügigen Abwandlungen weniger Haupttypen besteht. Zwar lassen sich innerhalb unserer Kategorien gewisse voneinander verschiedene Gruppen sondern, zwischen denen es aber selten an Bindegliedern fehlt. Auch ihnen gerecht zu werden, bemühte sich unsere Anordnung. Es ist äußerst bezeichnend, daß sich diese formalen Typenreihen keineswegs mit den sachlichen decken. Vielmehr sind eng zusammengehörige figürliche Motive für die verschiedensten Tätigkeiten verwandt.

Das zeigt gleich die erste Reihe (A). Es ist ein nach rechts hin ausschreitender und stark vornüber gebeugter Mann, der zum Teil vom Rücken (1—5), meist mehr von vorne (6—20) gesehen, im Ganzen eine sehr stereotype Haltung hat. Dabei übt er die verschiedensten Tätigkeiten aus. Am häufigsten hackt er das Erdreich oder einen unten liegenden Stamm (3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20; auch das Zerstören der Wolfsgrube 18 gehört hierher) und dafür paßt das Motiv auch vortrefflich. Daneben hält er einen Balken (1), fällt einen Baum (4), steckt vielleicht ein Zelt ab (5)[2]), trägt einen Erdkorb (6, 7) oder leert ihn aus (15, 17) und rüttelt an einem Baumstamm (8), ja hantiert mit einer Maurerkelle (2). Daß es sich hier um einen alten überlieferten Typus handelt, lassen noch die Denkmäler erkennen: ein ähnlicher Mann ist am trojanischen Mauerbau des pompejanischen Bildes (oben rechts, vgl. o. S. 42 Anm. 2) beteiligt und verschiedene Male kommen solche Stellungen am Friese vom Grabmal des Eurysakes, einmal wie auch hier bei einem Korbträger, vor[3]). Auch der links nur unvollständig erhaltene Steinmetz auf einem Terrakottarelief im Vatikan[4]) ist zu vergleichen und die beiden Leute in der Mitte auf dem Baurelief von Terracina (vgl. o. S. 39 Anm. 4).

Eng mit diesem Typus wie sein Spiegelbild hängt der in entsprechendem Sinne nach links hin bewegte Mann (B) zusammen, auch er meist von vorne (1—9), bisweilen vom Rücken gesehen (10—14). Er tritt gleichfalls in den verschiedensten Tätigkeiten auf: als Erdträger (1, 3, 5, 10, 12) oder Korbausleerer (6, 11), als Bohrer (2, 13), Hacker (4, 14), mit einem Holzstamm hantierend (8, 9), endlich auch als Ährenleser (7). Auch hier sind wieder die oben herangezogenen Monumente zu vergleichen, dazu noch der mit dem Verrücken eines Steinblockes beschäftigte Mann an der Südwand des esquilinischen Frieses (Abb. 8). Zu 5 sei an den mit der Aufrichtung des Tropäums beschäftigten auf der Gemma Augustea unten in der Mitte erinnert. Daß es ein recht alter Typus ist, zeigt ein schwarzfiguriges Vasenbild[5]).

Als dritter Typus (C) stellt sich ein nach links gewandter Mann, mehr vom Rücken (1—13) als von vorne (14—20) gesehen, dar. Meist ist es ein Holzfäller (1, 2, 3, 5, 8, 10, 14, 17, 19, 20), bisweilen ein Holzhacker (4), oder einer, der den Boden auflockert (15). Aber auch für die Tätigkeit des Zerstörens von Mauern ist er verwandt (6, 9, 11, 16, 18), ja einmal ist das Motiv recht unpassend auf einen Ährensammler übertragen (7). Es ist hier besonders auffallend, wie sich die Änderungen in Stellung und Haltung keineswegs mit den sachlichen Gruppen decken. Es handelt sich hier um einen geläufigen Typus, der vor allem in der Schmiede des Hephaistos seine Ausbildung erfahren hat. Ähnlich wie in Nr. 17 und 18 erscheint er auf dem Schmiederelief in Neapel[6]). Zu 4 vergleiche man den stehenden Kyklopen links auf dem Relief im Konser-

[1]) Diese Analogie ist schon von Robert, Annali 1878, 248 vermerkt. [2]) Cichorius zu Bild CIX.
[3]) Monumenti II Taf. 58; Lamer, Röm. Kultur im Bilde Fig. 119. [4]) Daremberg-Saglio III, 926.
[5]) Sitzber. d. Sächs. Ges. 1867 Taf. I, 2. [6]) Guida 566; Phot. Sommer, Arch. Jahrb. 1913, 73.

vatorenpalast, das die Anfertigung des Schildes des Achilleus zeigt[1]), und zur Armhaltung von 12 den Mann dort rechts. Auch der Grabstein eines Schmiedes im Vatikan[2]) ist zu nennen. Wenn die Übereinstimmungen auch außer der erstgenannten nicht buchstäblich sind, so zeigen diese Beispiele doch zur Genüge, daß der Künstler hier mit altüberliefertem Gut arbeitet.

Das Gegenstück zu diesem Typus (D) zeigt in seinen einzelnen Abwandlungen die größten Entsprechungen zum vorigen (vgl. C 1 und 13 und D 1 und 2, 3; C 15 und 16 zu D 5; C 14 und 20 zu D 6; C 17—19 zu D 7—9) und auch die sachlichen Motive decken sich (1, 2, 5, 6, 7, 9 Holzfäller, 3 Hacker, 4, 8, 10 Zerstörer). Zum Vergleich sei hier der besonders ähnliche Mann in der Schmiede des Hephästos links auf einem Sarkophagrelief[3]) genannt.

Eng mit dieser Gruppe C—D hängt der Typus E zusammen: ein meist nach links, bisweilen nach rechts hin bewegter Mann, der von vorne gesehen ist und bei dem der linke bzw. rechte Arm über den Oberkörper nach der Seite der Bewegungsrichtung hinübergreift, um dort mit dem höher erhobenem anderen gemeinsam etwas zu fassen. Auch er fällt zumeist einen Baumstamm (3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 18), kommt jedoch auch in anderen Tätigkeiten vor (2, 10, 22) als Rüttler, (1) Hacker, (16, 21) als Holzträger, (9, 10, 20) einen Pfosten richtend, (1, 17) als Holzhacker, (12) als Zerstörer). Zu diesem Typus ist wieder das schon genannte Relief im Konservatorenpalast zu vergleichen (der Mann dort links und der in der Mitte), ferner die Figuren aus der Schmiede des Hephästos im Domitianischen Giebel des kapitolinischen Tempels, die wahrscheinlich auf einen älteren Typus zurückgehen[4]), weiter der an einem Strick den Tropäumsbalken aufrichtende auf der Gemma Augustea. Ähnlich bewegt ist auch ein Soldat im Schilf auf einem wohl wenig jüngeren Relief als die Trajanssäule[5]).

Stärker gegenständlich in Einheit ist Typus F: Leute, die die Rechte zuschlagend erhoben haben, während sie in der vorgestreckten Linken das Zielobjekt halten. Meist sind sie nach links bewegt und dann mit einer Ausnahme von vorne gesehen, vereinzelt nach rechts und dreimal en face. Gewöhnlich sind es hämmernde Zimmerleute (1, 2, 6, 7, 8), für die das Motiv recht passend ist; einige Male aber, kaum verständlich, Maurer (3, 4). Ganz unklar ist, was 10 tut, und völlig sinnwidrig die Übertragung des Motives auf das Einreißen der Mauer bei 5 (vgl. o. S. 42 Anm. 1) oder gar auf den Ährensammler 9. Zu diesem Typus vergleiche man ein Bild vom pompejanischen Forum[6]). Daß er recht alt ist, lehrt die Figur rechts in der Archenbauszene am Telephosfries[7]).

Besonders lehrreich ist der Typus G, der die knieenden Figuren umfaßt, für die beliebige Übertragung figürlicher Schemata auf die verschiedensten Tätigkeiten. 1, 2, 5, 6 hämmern, zum Teil mit recht unklarem Ziel, 3 fügt einen Holzteil ein, 4, 11 und 12 halten solche, 7 einen Erdkorb, 8, 9 und 10 endlich rütteln an einem Baumstamm. Auch hier wieder ist auf die genannte Platte des Telephosfrieses (links) zu verweisen.

Typus H, der Mann, der einen Erdkorb hält, umfaßt zwei Hauptgruppen danach, ob der Korb mit beiden Händen vorne getragen oder mit einer auf der Schulter gehalten wird. Die Abwandlungen innerhalb dieser Gruppen sind nicht sehr beträchtlich. Das zweite Motiv kehrt ähnlich, wenn auch nicht genau so bei den Brotkorbträgern auf dem Fries vom Grabmal des Eurysakes wieder. Zu dem Wechsel zwischen beiden Haltungen ist das bei den Trägern der Rechnungsbücher auf der trajanischen Forumsschranke und auf dem Chatworther Relief mit Hadrians Steuererlaß[8]) befolgte Prinzip zu vergleichen. Genauere Entsprechungen im Einzelnen lassen sich in unserem Denkmälerbestand, soweit ich sehe, nicht mehr nachweisen.

Auch die folgende Reihe I umfaßt mehrere Gruppen und wird wie H durch sachliche Motive stärker als Einheit zusammengehalten als durch die formalen. Aber trotzdem die Figuren sonst stets mit dem Tragen und Halten von Baumstämmen beschäftigt sind, zeigt immerhin 35, daß die Übertragung auf ein anderes Thema auch hier möglich war. Trotz der formalen Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen ist davon abgesehen worden, sie als mehrere Sondertypen zu trennen, weil immer wieder Verbindungsglieder zwischen ihnen stehen. Es ist ja auch nicht so — und keineswegs bezweckt das unsere Erörterung, darzulegen —, daß etwa bestimmte feste Formeln ohne Abwandlung unverbunden nebeneinanderstehen und immer wieder

[1]) Phot. Alinari 1739.
[2]) Helbig-Amelung 58; Arch. Jahrb. 1913, 78; Stuart Jones, Compendian to roman history, Oxford 1912, pl. 53.
[3]) Müller-Wieseler II, LXIV.
[4]) Monumenti IX Taf. 36, dazu Wace, Pap. Brit. Sc. Rome IV, 240ff.
[5]) Bolletino d'arte 1912, 177.
[6]) Abhandl. d. Sächs. Ges. XII, Taf. 2, 1.
[7]) Bulle, Der schöne Mensch Taf. 297.
[8]) Röm. Mitt. XIV, Taf. 8.

verwandt werden. Nur daß ein gewisser typischer, auch wenn wir das hin und wieder nicht im Einzelnen mehr nachweisen können, traditioneller Vorrat von figürlichen Motiven der ganzen, scheinbar so vielfältigen Bilderscheinung zugrunde liegt, soll gezeigt werden. Immerhin läßt sich jene Tradition hier noch wenigstens an einer Stelle deutlich fassen: die vom Rücken gesehenen Figuren 32—35 gleichen ganz auffallend zwei Steinträgern — und 35 ist ja ein solcher — an der Westwand des esquilinischen Grabfrieses (Abb. 8). Wie unwirklich aber die hier fast durchweg sich geltend machende Vorstellung, daß ein einzelner Mann einen Baumstamm trägt, ist, zeigt deutlich das Dendrophorenrelief in Bordeaux[1]). Man sieht hier besonders klar, wie sehr der Künstler sich bei den Bauszenen abweichend von allem übrigen an einzelne bewegte Figuren gehalten hat.

Auch in K ist nur eine wesentlich sachlich zusammengeschlossene Einheit gegeben. Es sind durchweg Leute, die Steine tragen oder halten. Aber daß der Garbenträger 36 hier formal anschließt, ist deutlich. Auch hier scheiden sich verschiedene Gruppen, auf deren Ablösung aus den gleichen Gründen wie bei I verzichtet wurde. Doch gibt es hier wie dort kaum eine isolierte Figur, die unmittelbar beobachtet aufträte. Es sei etwa der seltsame Mann 41. Er sieht eher aus, als ob er einen Mauerstein herabschleudern wolle und ähnelt auffallend einer tatsächlich so motivierten Figur in Bild CXXXIV[2]), wirkt aber in einer Bauszene höchst deplaziert. Einzelne Typen stimmen wieder mit dem esquilinischen Grabfries (Südseite, Abb. 8) auffallend überein. Aber gerade im Vergleich mit diesem und seinen wenigen Menschen fällt die doch im Ganzen große Einförmigkeit in den entscheidenden Motiven dieser 40 Figuren auf.

Nur bei ganz wenigen Gestalten, kaum einem Dutzend unter 217, wurde darauf verzichtet, sie in den festen Typenzusammenhang einzureihen, zum Teil nur deshalb, weil sie wenig sichtbar sind. Es kann deshalb mit Recht auf Grund dieser Analyse gesagt werden, daß entsprechend der oben festgestellten sachlichen Typisierung der Künstler auch formal sich hauptsächlich auf wenige Grundtypen, die ihm die Tradition an die Hand gab, hielt und die er dann in mehr oder weniger starker Abwandlung immer wiederholte.

Worauf beruht denn nun bei solcher Lage der Dinge der auf den ersten Blick ungemein lebendige Eindruck der Bauszenen der Trajanssäule? Auch auf diese Frage gibt unsere Zusammenstellung bereits die Antwort: einmal nämlich sind die verschiedenen figürlichen Typen nicht schematisch wiederholt, sondern immer wieder leicht verändert, die Motive nach verschiedenen Richtungen ausgesponnen, die Gestalten leicht geneigt oder aufgerichtet, hin und her gewendet, so daß kaum eine buchstäblich der anderen gleicht. Dann aber decken sich, wie immer wieder gezeigt wurde, nirgends die formalen Motive mit den sachlichen. Dadurch erreichen die gleichen Erscheinungen und Tätigkeiten in wechselnder Verbindung immer wieder neue Bilder. Endlich aber die Hauptsache: im ganzen sind sachliche und formale Motive über die ganze Bilderreihe bunt verstreut, gewissermaßen wie in einem Kaleidoskop immer wieder durcheinander geschüttelt; so entstehen stets neue andersartige Bilder und man vergißt darüber ganz, daß es doch dieselben Teilchen sind, aus denen sie zusammengefügt wurden. Hierin auch liegt die Begründung dafür, daß der Zusammenschluß von Figuren zu einheitlich bewegten Massen, der sonst nach Möglichkeit auf der Säule versucht wurde, hier gemieden wird, selbst bei Handlungen, wo er eigentlich sachlich gefordert war, wie bei den Dendrophoren. Der beabsichtigte Effekt ist mehr ein musivischer.

* * *

Aber innerhalb der so entstandenen Mosaikbilder konnte sich diese Kunst keineswegs damit begnügen, durch ein bloßes Durcheinanderschütteln von Motiven den ungefähren Eindruck wechselnder Lebendigkeit vorzutäuschen. Zwar beruht bisweilen ein Hauptreiz der Bilder auf dem Kontrast ihrer reichen Bewegungen zu anstoßenden ruhigen Szenen (vgl. o. S. 40 ff.). Aber darüber hinaus haben sie in der Tat auch darin einen musivischen Charakter, daß sie sich durch feste Entsprechungen und rhythmischen Gesamtbau zusammenschließen. Und es ist bezeichnend, daß das Bestreben danach gegen das Ende des Reliefbandes hin sich immer wachsend durchgesetzt hat; auch hier läßt sich eine im Ganzen kontinuierliche Entwicklung verfolgen, innerhalb deren eine Komposition an die andere anschließt. Es werden im folgenden deshalb kurz die Szenen, in denen das Bauthema das Ausschließliche ist, auf ihre kompositionellen Absichten geprüft.

---

[1]) Espérandieu II S. 147 Nr. 1096.

[2]) Über den Ursprung dieses Motives wird gelegentlich der Erläuterung des Bildes in Kapitel VI zu reden sein.

In dem ersten großen Komplex von Baubildern XI—XX (Taf. 9—12), der ja, wie wir sahen, als Gesamtheit eine Exposition des ersten Krieges bildet, sind die Formen noch recht wenig gefestigt. Der Grundzug der Anordnung der Figuren in meist drei hintereinander hochgestaffelten Gründen war durch die neue aperspektivische Anschauungsform der Säulenreliefs, die im Vergleich mit dem esquilinischen Grabfries (Abb. 8) besonders wirkungsvoll ist, gegeben. Im Einzelnen ist ein festeres Gefüge nur bisweilen angestrebt, so in XV, wo nur ein Holzfäller oben in der Mitte über fünf Figuren der unteren Reihe erscheint; oder in XVII, wo drei Leute senkrecht übereinander gestaffelt sind. Das Hauptproblem dieser Bilderreihe bildete offenbar die Einfügung des Kaisers in den Zusammenhang der Bauszenen; sie wird hier allein und dann nie wieder auf der Säule versucht (vgl. die Bemerkungen oben S. 43). Denn wo er sonst in solchem Zusammenhang erscheint, ist er stets mit nicht zur Bauszene gehörigen Figuren gruppiert. Hier aber ist er in all den drei Komplexen (XI/XII; XV—XVII; XIX/XX) anwesend und zugehörig, da keine andere Handlung daneben spielt. Schon dieses Aufgreifen eines Problems am Anfang und sein gänzliches Aufgeben in der Folge ist ein Beweis fortlaufender künstlerischer Entwicklung. Und diese zeigt sich auch in den drei hier versuchten Lösungen.

In XII steht der Kaiser, wie wir es sonst kaum gewohnt sind, streng frontal zwischen zwei Begleitern[1]). Aber die Gruppe fällt als Ganzes aus dem Bild heraus und geht keinerlei kompositionelle Bindung mit den übrigen Figuren ein. Das ist schon im nächsten Bildkomplex XV—XVII anders geworden. Hier ist der Kaiser in die Mitte gesetzt und greift in die Handlung ein, indem er einem am Boden knieenden Mann eine Weisung erteilt. Aber die hier geschaffene Beziehung ist eine recht äußerliche. Demgegenüber ist im dritten Bild (XIX—XX) eine weit höhere Verzahnung im Bildganzen erreicht. Auch hier steht der Kaiser, allerdings sachlich unbeteiligt, wieder frontal mit zwei Begleitern wie in XII, aber in der Mitte und diesmal am oberen Bildrande. Er ist die Kernfigur einer symmetrisch gebauten Gruppe. Deren Entsprechungen freilich sind nicht schematisch aber doch ganz deutlich genug: wie die beiden Offiziere zu beiden Seiten, so entsprechen sich auch die beiden anschließenden Leute, die einen herbeigetragenen Stein abnehmen, noch stark in ihrer Haltung; die beiden äußersten aber, die ihn herangetragen haben, nur noch in Platz und Bedeutung, während ihre Haltung zu dem allgemeinen Durcheinander des übrigen Bildes überleitet.

Die nächste große Szene, der Straßenbau in LVI (Taf. 27) zeigt bereits ein ungleich festeres Gefüge. Das Ganze hat einen pyramidenförmigen Bau, der sich deutlich an den Interpunktionen der vier Baumstämme ablesen läßt. Zwischen dem zweiten und dritten liegt die Spitze, indem hier drei Figuren übereinander gestaffelt sind, wie nur zwei zwischen dem ersten und zweiten einerseits, dem dritten und vierten andererseits. Links steht am Ende nur einer, rechts zwei — wohl wieder, um nicht schematisch zu wirken; wie jener aufrecht steht, sind diese gebückt und so ist alles im Gleichgewicht.

In Bild LX (Taf. 29) ist der Versuch gemacht worden, auch den Lagerbau in eine festere Form zu bringen. Im erstern Bild XI waren einfach von vorne gesehene Mauern gezeigt, über die hinweg davorstehende Figuren des Vordergrundes mit dahinter sichtbaren des hinteren durch gemeinsame Handlung sich verbanden. Darin hat der Künstler, wie ein Vergleich mit dem Grabfries vom Esquilin (Abb. 8) zeigt, sich an geläufige Tradition gehalten; nur daß er statt der einen Mauer eine zweite dahinter und statt zweier Gründe deren drei einführte. Offenbar hat ihn diese Lösung nicht befriedigt. Denn so war zwar die Raumwirkung in die Tiefe gegeben, aber doch das Ganze nicht als festes körperliches Gebilde zusammengeschlossen. Konnte man es doch beliebig nach den Seiten verlängern. Deshalb wurde schon in den folgenden Lagerbauszenen XVI und XX das Lager übereck gesehen als kubisches Raumgerüst eingeführt und die Figuren darin eingeordnet. Das ist ungleich stärker noch hier geschehen, wo das Lager stark in Oberansicht in sich und an seinen Rändern die Figuren sammelt. Darin liegt ein aus dem Stoff erwachsenes Unterordnen des Figürlichen unter die Architektur, das ganz im Widerspruch zum sonstigen Stilcharakter der Säulenreliefs steht. Es ist deshalb auch diese Bildform bald wieder aufgegeben worden und die weitere Entwicklung sucht den Bildzusammenschluß nicht durch einen äußerlichen Rahmen, sondern durch symmetrische und rhythmische Gliederung der Figuren.

[1]) Der Versuch Petersens (I, 18) aus der frontalen Stellung des Kaisers einen Hinweis auf die Nordrichtung, in der der Marsch weitergehen soll, zu konstatieren, gehört zu den seltsamsten Interpretationsentgleisungen. Wäre der Marsch in anderer Richtung gegangen, hätte nach solchem Vorgang der Künstler den Kaiser vom Rücken zeigen müssen! Seine Hand ist nach links hin zu den Arbeitern ausgestreckt.

Zunächst freilich erfuhr die Bildidee von XVI, XX und LX unmittelbar an letzteres anschließend noch eine Steigerung in Bild LXV (Taf. 31). Beiden Bildern ist die Gesamterscheinung gemeinsam, wie sie in keiner anderen Bauszene der Säule wiederkehrt. Während im vorigen Bilde noch, wie in den älteren und in der Tradition, an die sie anknüpften, wenigstens die vordere Mauer des Lagers parallel zur Reliefläche erschien und dort noch wie in XI Figuren davor aufgereiht waren, ist hier das Lager[1]) ganz übereck gesehen und die Figuren sind in mannigfaltiger Bewegung darum und darein gesetzt, im Inneren stärker zusammengeschlossen durch die Schichtung in mehreren Gründen unter Zuhilfenahme von den Lagermauern parallelen Geländekulissen.

Weil hier der Schwerpunkt nicht mehr im Figürlichen liegt, ist diese Lösung aufgegeben und zunächst in LXVIII (Taf. 32) ein festes kompositionelles Gefüge mehr in Anknüpfung an XX versucht: in drei Gründen sind die Figuren angeordnet, die auch sachlich verschiedene Gruppen zeigen. Vorn zwei mit Holzstämmen hantierende Leute, einander symmetrisch gegenübergestellt, wie auch die beiden Erdhacker des Mittelgrundes. Im Hintergrund an der Lagermauer je zwei Leute mit Mauersteinen in jeder Bildhälfte. In den Einzelheiten herrscht wieder Abwechslung, um den simplen Bau nicht allzu deutlich zu machen.

Und so ist es auch im Gegenstück zu diesem Bilde, LXIX (Taf. 32), das uns Holzfäller zeigt. Beide bilden die Seitenflügel eines Bildganzen. Fünf Leute erscheinen im Vordergrund, nur der mittlere gebückt und die beiden seitlichen durch unverdeckte Baumstämme abgetrennt. Zwischen diesen in der oberen Staffel drei weitere Figuren, doch nicht ängstlich in gleicher Höhe, wie auch die Haltung der sich im Platz entsprechenden durchaus nicht gleichartig ist. Man vergleiche dies Bild mit XV, wo der einzige Mann in der oberen Staffel über die gleichfalls fünf der unteren isoliert herausgerissen ist, um den kompositionellen Fortschritt, aber auch die Anknüpfung zu ermessen.

Weniger durchsichtig ist der Bau des großen Straßenbaubildes XCII (Taf. 42), wo vielleicht die Komposition etwas gestreckt ist, um die nachfolgende Kampfepisode vom vorhergehenden abzulösen, vielleicht auch lockerer gehalten im Kontrast zu den anstoßenden Bildern. Doch ist auch hier noch an einer Stelle eine festere Fügung deutlich. Denn Absicht ist es sicher, daß der Knieende auf Platte 242 und auch der Gebückte links davon sich antithetisch beiderseits des aufrecht stehenden Mannes[2]) dazwischen und des Baumstammes entsprechen, wie oben die beiden vornübergebeugten einander zu Seiten desselben Baumes zugewandt sind. Weiter rechts sind unten zwei Paare antithetischer Holzfäller angereiht.

Wieder ganz festen Bau zeigt das Ährenleserbild CX (Taf. 52), das ja schon auf Grund der Einzelmotive zu dieser Reihe gezählt wurde, aber auch nach der Verwertung derselben in der Gesamtkomposition hierher gehört. Der Garbenträger unten in der Mitte ist die Dominante im Bilde. Seiner Frontalität und Bewegung entspricht darüber ein zweiter ähnlicher Mann, zu oberst stehend und nur etwas nach links verschoben. Zu Seiten jenes zwei im Gegensinne nach außen gelegte Schnitter, über denen im Mittelgrunde wieder beiderseits der Hauptfigur zwei einander entsprechende, diesmal gleichmäßig bewegte Figuren erscheinen.

Scheinbar wieder unübersichtlicher ist die Komposition von CXVII (Taf. 56), das die Anlage von Befestigungen zeigt. Doch ist dieser Eindruck gerade vom Künstler, nun, nachdem es ihm gelungen war, wie in CX mit geläufigen Typen festgefügte Kompositionen aufzubauen, beabsichtigt, um deren Gefüge nicht allzu deutlich erscheinen zu lassen. In Wahrheit ist hier alles aufs genaueste berechnet: die Hauptachse des Bildes liegt da, wo allein einmal drei Figuren senkrecht übereinander gestaffelt den Raum vom unteren bis zum oberen Bildrand füllen (auf Platte 317). Zu beiden Seiten entsprechen sich die nach außen hin Knieenden vorne, die jeweils enger mit zwei seitwärts Stehenden und einer hinter ihnen erscheinenden Figur zu einer festen Gruppe zusammengeschlossen sind, nur ist der hinten Erscheinende rechts von vorn und links vom Rücken gesehen. Ein Mann der linken Gruppe ist nach der Mitte zu bewegt und zu Seiten eines Holzstoßes antithetisch einer Figur der Mittelachse gegenübergestellt. Im Mittelgrunde erscheinen jederseits von dieser je zwei Leute. Die beiden rechts (auf 318 oben) sind wieder zu einem antithetischen Paar verbunden, von den beiden links ist der der Mitte zunächst schreitende auch hier dem mittleren in der Symmetrieachse gegenübergestellt. Links ist noch ein Paar antithetischer Holzfäller angereiht, und rechts daneben eine Füll-

[1]) Daß es ein solches ist, kann hier nicht im Einzelnen ausgeführt werden. Aber schon der Vergleich mit LX sollte genügen.

[2]) Er wird eben deshalb ganz widersinnig an dem Baume rütteln müssen, wie der Knieende auch, während doch der, der ihn fällen soll, fehlt; so allein kann er weniger bewegt dastehen.

figur, jener Mann, der einen senkrechten Stamm umklammert. Man muß in der Tat erst all die verwickelten Beziehungen der Einzelfiguren, Figurenpaare und Gruppen in der Quer- und Hochrichtung des Bildes verfolgen, um das unglaubliche Raffinement des Baues zu verstehen. Und es erübrigt sich, darauf hinzuweisen, wie durch Unterscheidung von Haltungen und leichte Verschiebung der Plätze die Illusion des Zufälligen gewahrt wird.

In den beiden letzten Bauszenen, die als Gegenstücke sich um ein fast figurenleeres Bild gruppieren (CXXVII—CXXIX = Taf. 60), konnte es der Künstler wagen, wieder auf eine Ausgangsform zurückzugreifen, da er es nun verstand, durch feste rhythmische Bindung der Figuren, deren Mängel zu beseitigen (vgl. o. S. 47). Denn in diesen beiden Lagerbauszenen, den ersten und letzten, die nach den mißglückten Versuchen von LX und LXV wieder in breiterer Ausführung erscheinen, ist zunächst ähnlich wie in LXVIII die Lagermauer zur Abtrennung des hintersten der drei Figurengründe noch zaghaft hinten, dann im Schlußbild CXXIX wieder wie im Anfangsbild XI weiter vorne und parallel zum Reliefgrund geführt. Bild CXXVII ist so gebaut, daß je drei Figuren in einer Staffel erscheinen, außerdem zwei links und rechts zwischen den beiden oberen; sie vermitteln hier über die Mauer hinweg. Die drei Figuren der vordersten Reihe sind von vorn gesehen, gleichmäßig nach rechts hin bewegt, doch so verteilt, daß die beiden linken durch eine erhebliche Lücke vom rechten abgetrennt sind. Durch diese sieht man ganz den einen Mann der mittleren Staffel, die wie die vordere gleichmäßig, aber in die Tiefe bewegt ist; an ihrem linken Ende steht ein zwölfter Mann, der im Motiv des Holztragens zu ihr gehört, aber wenig sinnvoll nach vorne bewegt ist und dadurch die beiden Staffeln miteinander verzahnt. Die drei Leute der hintersten erscheinen en face als Ziel. So ist ein fester Gesamtbau erreicht, dem die jeweils gleichmäßige Bewegung der je drei Figuren in den drei Bildgründen zugrunde liegt; durch die Aufreißung der Lücke im Vordergrund aber und die eingeschobenen Verbindungsfiguren wird alles Schematische gemieden, das in dem nahe verwandten Lagerbaubild LXVIII noch recht fühlbar war.

Einfacher ist die Komposition von CXXIX (Taf. 60). Auch hier sind es drei Gründe hintereinander, aber nur zwei Figuren in jedem und keine weiteren zur Verbindung. Im Vordergrunde die inhaltlich nicht sehr verständliche Gruppe eines Knieenden und eines Stehenden, die an einem Baumstamm rütteln (vgl. Bild XCII). Die Figuren der beiden hinteren Staffeln sind sämtlich vom Rücken gesehen und in die Tiefe bewegt. Die Symmetrieachse bildet der Baum im Vordergrund. Nur der Mann links ist stärker zur Seite gerückt, nicht nur, um den Eindruck des allzu Künstlichen zu vermeiden, sondern weil hier die Köpfe, ständen sie alle senkrecht übereinander, ins Gedränge geraten wären.

Die zusammenfassende Betrachtung der Bauszenen der Säule gewährt uns also einen Einblick in einen sehr interessanten künstlerischen Prozeß. Sachlich beschränkt sich die Darstellung auf wenige herkömmliche Motive, die sie mit einer verhältnismäßig geringen Zahl von gleichfalls überkommenen figürlichen Typen zur Darstellung bringt. Dadurch, daß beide sich keineswegs miteinander decken und bunt durcheinander in immer wechselnden Verbindungen erscheinen, entstehen stets neue bewegte Szenen. Diese aber doch wieder über das Zufällige eines solchen Durcheinanderschüttelns der Figuren und Motive hinaus zu bildhafter Einheit durch Symmetrie, Antithese und rhythmische Entsprechung zusammenzuschließen, ist das eigentlich künstlerische Problem. Auf diese Weise wird zwar nicht die sonst eine der Grundtendenzen dieser Kunst bildende Absorbierung der Einzelfigur durch die Figurenmasse erreicht, was in der Tat bei diesem Stoff nicht möglich war. Aber dadurch, daß nach und nach jede einzelne Figur unter den Zwang eines festen Bildgesetzes gerät, stellt doch wieder jedes Bild ein Ganzes dar, in dem alles aufeinanderbezogen ist und das Einzelne als Eigenwesen keine Bedeutung mehr hat. An diesem Problem wird ständig fortgearbeitet. Schon ein Vergleich von XI mit CXXVII und CXXIX lehrt zur Genüge, daß hier Anfang und Ende einer Entwicklung vorliegen: dort die Anknüpfung an die Tradition (esquilinischer Grabfries; Abb. 8), indem in formal zufälliger Zusammenstellung der Figuren in mehreren Gründen zwar durch gemeinsame Handlungen Verbindungslinien geschaffen werden, aber kein durchgehendes Bildgesetz das Ganze bindet. Hier fester, klarer Bau, in dem jedes Einzelne unverrückbar erscheint und dessen mathematisches Knochengerüst nur durch leichte Verschiebungen im einzelnen dünn verschleiert wird. Damit verbunden ist ein stärkeres Zurücktreten der sachlichen Bindungen zwischen den einzelnen Figuren und eine immer geringere Naturwahrheit in der Verwendung der figürlichen Motive. Daß eine kontinuierliche Entwicklung diesen Stilwandel gebracht hat, konnte schon im Gesamtbau der Bilder gezeigt werden: das anfangs aufgenommene Problem, den Kaiser

in diesen bewegten Szenen mit darzustellen, das in XII ganz unbefriedigend, in XVI nur äußerlich, in XX organischer gelöst, dann aber aufgegeben und nicht wieder aufgenommen wird, allein würde es beweisen; weiter sei nur an die enge Zusammengehörigkeit in der Erscheinung der beiden Bilderpaare LX und LXV, CXXVII und CXXIX, das Anknüpfen der Lagerbauszene CXXVII an die zuletzt vorhergegangene in LXVIII erinnert.

Um diese Erkenntnis weiter zu vertiefen, empfiehlt es sich noch einmal, einen Blick auf die einzelnen Figurentypen zu werfen. Es zeigt sich dabei, daß deren Verwendung auch nicht ganz zufällig ist, sondern daß auch hier oft das folgende Bild an ein zunächst vorhergehendes anknüpft. Natürlich darf man dabei nicht erwarten, daß sich hier durchgehende Entwicklungen verfolgen lassen; handelt es sich doch um überlieferte Typen, die beliebig verwendet wurden. Es ist vielmehr so, daß bestimmte Abwandlungen eines Motives, weil besonders gefällig, kurz darauf wiederkehren. Ich hebe hier nur einige Fälle heraus, die das deutlich zeigen.

Typus A: 14—17 in XCII und 18—20 in XCVII.
Typus B: 6 und 11 in LVI, 12 in LXV; 13 in LXVIII und 14 in LXXIII.
Typus C: 1 in XX, 2 in XXIII, 3 in LIII; 13 in LXIX und 14 in LXXVI.
Typus D: 1 in XIII wie Skizze von 2 in XV; 7 in XCVI und 8 in CXVI, 9 in CXXVII.
Typus E: 13 in LXVIII und 14 in LXIX; 9 in XXIII und 8 in LII; 16 in XIX und 15 in XXIII.
Typus F: 9 in CX und 10 in LXXIII, sonst nichts ähnliches.
Typus G: 5 in XII und 6 in XVII; 11 in XVI und 12 in XVIII; die knieenden Baumrüttler 8, 9, 10 erst von XCII ab.
Typus H: 8 in LII und 9 in LX.
Typus J: 3 in LII und 4 in LVI; 7 in LVI, 8 in LX und 9 in LXVII; 16 in XIII wie Skizze von 17 in XV; 32 in XI und 31 in XIII; 33 und 35 in CXXVII, 34 in CXXIX; 40 in XIX und 41 in LV, sonst nichts ähnliches.
Typus K: 4—11 nur bis LXVIII; 13 in CXXVII, 12 und 14 in CXXIX; 16—18 nur bis XX; 29 in LX und 30 in LXV; 33—35 in LX.

Ich habe nur das aufgeführt, was in seiner Gleichartigkeit sich von den übrigen Figuren der Typenreihen abhebt und in der Bildfolge nebeneinander steht. Auch ist da, wo die angeführten Figuren nicht in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Bildern auftreten, noch zu bedenken, daß die Wahl des Themas der dazwischenliegenden Bilder und ihre allgemeine Form bisweilen die sofortige Wiederholung gleichartiger Motive ausschloß. Eben deshalb dienen diese Beispiele dazu, zu beweisen, wie hier im Einzelnen wie auch im Ganzen eine fortlaufende Entwicklung vorliegt. Ein Schnitt läßt sich nirgends machen und natürlich beweist bei der hervorgehobenen Arbeitsweise des Künstlers die Tatsache, daß bisweilen eng Zusammengehöriges an den verschiedensten Stellen der Bilderreihe auftritt, nichts dagegen. Äußerst bezeichnend ist ferner für jene Arbeitsweise, daß sich häufig gleichartige Figuren in ein und demselben Bilde finden:

A 14, 15, 16, 17; 18, 19, 20; — B 8, 9; 6, 11; — E 3, 4; 7, 11; — F 1, 2; 3, 4; 6, 7; — G 2, 3; — H 3, 4, 5; 7, 8; 12, 13, 14; — J 1, 2; 5, 6; 26, 27; 33, 35; 36, 37; — K 1, 2; 12, 14; 16, 17; 31, 32; 37, 38.

Aus alledem ergibt sich, daß der Künstler Typen aus dem Schatze der Überlieferung aufgreift, sie bisweilen gleich mehrmals, in einem Bilde verwendet, häufig sie für dauernd rezipiert, manchmal aber auch sie nur eine kurze Zeit benützt, dann aber fallen läßt und zu anderen Abwandlungen übergeht.

IV. Gesandte und Gefangene.

Eine Reihe von Szenen stellt vor dem Kaiser erscheinende Barbaren dar. Es handelt sich dabei entweder um Gefangene, die vorgeführt werden, um feindliche Unterhändler oder endlich um Unterworfene, die um Gnade flehen. Nicht immer läßt sich deutlich unterscheiden, welcher dieser drei Gruppen ein Bild zuzuzählen ist und namentlich zwischen den beiden letztgenannten sind die Grenzen der Bilderscheinung schwankend. Schärfer hebt sich die erste heraus, obwohl man auch hier gelegentlich zweifeln kann, ob ihr ein Bild angehört oder nicht. Doch ist im allgemeinen hier die Bedeutung klar, weil durchweg die Leute gefesselt vor den Kaiser geführt werden.

Drei Bilder dieser Art gibt es (XVIII, XL, LXVIII = Taf. 12, 22, 32), sämtlich im ersten Kriege. Hierin bereits zeigt sich auch hier die innere Entwicklung des Kunstwerkes, der zufolge einzelne Themata sich nur in gewissen Abschnitten besonderer Beliebtheit erfreuen. In der Tat ist diesen genrehaften Szenen keine allzu große Bedeutung beizumessen. In XVIII und LXVIII bilden sie zwar den Hauptgegenstand und sind nur mit akzessorischen Bauszenen verbunden. Aber in XL ist das Thema nur gewählt, um dem Kaiser, der bei der Schlacht gezeigt werden sollte, eine Handlung zu geben. So darf auch bei XVIII vermutet werden, daß hier das Einerlei der Baubilder durch dies Motiv unterbrochen werden sollte, wie LXVIII/LXIX zwei große Schlachten voneinander trennt. Trotz der geringen Bedeutung der Szenen ist offenbar auch hier eingehend an der Bildgestaltung gearbeitet worden und der Zusammenhang ist unverkennbar. Immer steht der Kaiser links und die Gefangenen mit ihren Führern kommen von rechts her. Die Wirkung der Szenen beruht darauf, daß Trajan mit seinen Begleitern stets in ruhig würdiger Haltung dasteht, während die andere Gruppe in gewolltem Kontrast dazu schräg vorstürmt; mit einer Heftigkeit der Bewegung, die so unmittelbar am Ziele ganz unwahrscheinlich und eben diesem Gegensatz zuliebe gewählt ist (vgl. o. S. 31). Denn keineswegs nur ist der Gefangene angemessen bewegt, wie wir das sonst wohl sehen[1]. Sondern die ganze Gruppe mit den Begleitern ist so heftig in Bewegung, am stärksten gerade in dem Bild (LXVIII), in dem sie dem Kaiser am allernächsten ist. Hierin wird man ein bezeichnendes Merkmal eben des Säulenkünstlers erblicken dürfen, der den Kontrast zwischen den ruhigen Römern und den zappelnd bewegten Barbaren, den er sonst sehr liebte, mit auf die begleitenden römischen Soldaten übertragen mußte, wollte er die geschlossene Masse der rechten Bildhälfte dabei als solche wirksam erhalten.

Schon im ersten Bilde (XVIII = Taf. 12) ist dieser Gegensatz nicht nur bei der Hauptgruppe durchgeführt, sondern klingt auch im oberen Bildteil nach, wo die am Bau beschäftigten Figuren sich nur rechts über der Gefangenengruppe finden, links dagegen über der ruhigen Kaisergruppe ein römisches Lager mit zwei unbewegt stehenden Posten davor; sie sind symmetrisch verteilt, so daß sie über den Ecken der Kaisergruppe etwas nach außen verschoben erscheinen. Ihre Köpfe sind sich antithetisch zugewandt, wie unter ihnen die der kaiserlichen Begleiter. Trajan erscheint so als Zentrum einer symmetrischen Gruppe, ganz unverdeckt und als einziger in der ganzen Bildhöhe. Auch zahlenmäßig entspricht er mit seinen beiden Begleitern der Dreizahl der rechten Gruppe. Der beabsichtigte Kontrast wird fast allzu wirksam, indem die beiden Hauptteile rechts und links durch einen glatten Schnitt abtrennbar sind[2].

Und dies ist auch im folgenden Bild XL (Taf. 22) der Fall, dessen Anschluß an das vorherige in dieser Gruppe deutlich ist. Hier wie dort stehen die Hauptgruppen in der unteren Bildhälfte, während die obere durch etwas sekundäres (ein Geschütz) gefüllt wird. Nur ist der Kontrast der unteren Hälfte in der oberen nicht mehr durchgeführt und diese bindet daher die Hauptgruppen wenigstens etwas zusammen. Auch das numerische Gleichgewicht ist beibehalten: dem Kaiser mit nur einem Begleiter entspricht ein Gefangener mit einem Führer.

Die letzte der Szenen LXVIII/LXIX (= Taf. 32) schließt in der Gegenüberstellung der Hauptgruppen unverkennbar an den Grundtypus an, zeigt aber den beiden ersten gegenüber einen stark abgewandelten Bau. Die Gefangenenvorführung ist hier nicht mehr unter, sondern zwischen zwei Baubilder gesetzt, die sie symmetrisch einfassen, jedes fast nur halb so breit wie das Mittelstück, so daß das beliebte Kompositionsschema nach Art eines Triptychons entsteht. Äußerst fein ist im Mittelteil die Komposition durchgedacht. Nicht einfach die beiden Hauptgruppen sind sich hier gegenübergestellt, in ganzer Bildhöhe — das dies dem Künstler zu dürftig erschien, lehren die vorigen Bilder —, sondern rechts bewegt sich die Gefangenengruppe in der freien, unregelmäßig gegliederten Natur, unten durch eine Geländekulisse verdeckt, oben von den bewegten Formen der Bäume begleitet. Links aber baut sich unter der an den oberen Bildrand geschobenen Kaisergruppe eine massige Wand von Auxiliaren auf, die streng symmetrisch angeordnet sind: der mittelste, allein ganz unverdeckt, steht frontal und blickt geradeaus; die beiden äußersten wenden

[1] In flehender Haltung vorgebeugt vor dem aufrecht stehenden Begleiter auf dem Sarkophag im Camposanto in Pisa Reinach, R. III 121 links; oder gestikulierend, wie auf dem aurelischen Relief an der Attika des Konstantinsbogens Nordseite rechts; oder wie in Wildheit ausbrechend und nur mühsam zurückgehalten ebd. auf dem zweiten Relief von links an der Südseite und auf dem Sarkophag im Thermenmuseum Not. scav. 1908 234ff. fig. 5ff. = Helbig-Amelung 1457, wo auch die richtige Datierung gegeben wird.

[2] Die römischen Auxiliaren links sind wohl eingefügt, um den Kaiser vom vorigen Bilde abzusondern.

sich ihm zu, während die in den Lücken erscheinenden hinteren Köpfe antithetisch nach außen blicken[1]). Ganz ähnlich ist die Hauptgruppe auf dem Prätorianerrelief im Louvre[2]) (Abb. 9) gebaut, dessen schon vermuteter[3]) trajanischer Ursprung dadurch eine neue Stütze erhält. Wie das numerische Gleichgewicht hier stark nach links verschoben ist, so ist auch das Ganze fester zusammengeschlossen: ein freier Raum und die Möglichkeit eines Schnittes zwischen der linken und rechten Gruppe besteht nicht mehr. Der Kontrast zwischen der ruhig stehenden, den ganzen Bildgrund füllenden Masse links und der starken Bewegung im freien Raum rechts, zwischen den ausschließlichen Vertikalen und Horizontalen dort und den Schräglinien hier ist ohnedies deutlich genug und wird noch durch die wechselnde Standhöhe verstärkt.

Im Einzelnen zeigt sich, namentlich bei den Gefangenen und ihren Begleitern, in Stellungen und Motiven das Bestreben nach Abwechslung. Daß im ganzen in diesen drei Bildern eine Entwicklung zu festerem Bildzusammenschluß vorliegt, ist deutlich. Wir wissen nicht, ob auch für diese Szenen dem Künstler eine Tradition vorlag; die oben genannten Denkmäler, zu denen sich die Vorliebe der Markussäule für das Thema gesellt, machen es wahrscheinlich, und am nächsten liegt es auch hier, die Triumphalmalerei zu vermuten. Gefangene geführt sehen wir auch am Monument von Adamklissi, wo doch der Zug der Metopen 45—47 am ehesten auf den Kaiser zu bewegt zu denken ist, und später, z. B. an den Sockelreliefs der Säulen des Severusbogens. Wie derlei Szenen von der älteren Kunst dargestellt wurden, läßt der Denkmälerbestand nicht erkennen. Daß die Leute mit auf den Rücken gefesselten Händen geführt werden, ist sehr natürlich und dafür neben den genannten Monumenten auch auf ein augusteisches Werk, das Relieffragment des Marmorkraters Lanckoronski[4]) zu verweisen. Auch Detailzüge, wie das Motiv, daß der Führer den Gefangenen an den Haaren packt, gehen sicher auf ältere Traditionen zurück (Gemma Augustea unten rechts).

Einige weitere Szenen zeigen verschiedene Stadien der Gefangennahme und sind nicht nur aus sachlichen Gründen hierher zu ziehen. Auch formal schöpfen sie aus den gleichen Quellen. Die Einzelmotive werden auch hier älterer Tradition verdankt. Das gilt zunächst für Bild XL (= Taf. 22), wo am linken Rande der großen Schlachtszene die Fesselung einiger Gefangener vorgeführt wird. Auch hier kehrt das Motiv des Fassens an den Haaren wieder und die Bewegungen der Gefangenen erinnern stark an die häufigen Gestalten unter einem Tropäum[5]). Direkt zu solcher Szene scheint ursprünglich der am Boden Sitzende rechts zu gehören, zu dem der Barbar unten links auf der Gemma Augustea das genaue Gegenstück bildet[6]), wie denn die äußerliche Verwendung eines feststehenden Typus auch darin sich ausdrückt, daß gar nicht einzusehen ist, was eigentlich der hinter ihm erscheinende Mann von dem schon am Boden gefesselt Sitzenden will. Es ist ein erneuter Beweis für die immer wieder aufgezeigte künstlerische Entwicklung, daß eine ähnliche am Boden hockende Gefangenengestalt nur noch einmal in unmittelbarer Nähe (Bild XLV = Taf. 23) wiederkehrt, sonst nie auf der Säule. Daß auch das Paar links davon einen geläufigen Typus aufnimmt, lehrt ein Vergleich mit einem Relief im Lateran[7]). Die Motive im Einzelnen sind also feste, typische Elemente, und nur auf die neuartige Zusammensetzung, die über die Aneinanderreihung der einzelnen Paare hinaus die Figuren als Masse gruppiert, so daß die fesselnden Römer als Kern hinten und innen, die widerspenstigen Daker als Schale außenherum verteilt sind, liegt das Neuartige.

Eine größere Reihe von Gefangenenszenen ist passend in den letzten Teil des Reliefbandes aufgenommen, in dem sie geradezu als das Leitmotiv gelten können. Allzu viel historische Realität im Einzelnen wird man in diesen Szenen schon deshalb nicht suchen dürfen, weil die Motive wieder typische sind. Gerade im ersten Bilde (CXLVI = Taf. 68) kehren wohl kaum zufällig zwei Gruppen in gleichen Motiven wieder, wie die in XL: oben der an den Haaren gepackte, unten, wie einmal inzwischen im Kampfbilde XCVI (= Taf. 47),

---

1) Cichorius II, 321 spricht von einem scharfen Ausspähen nach beiden Seiten. Aber die Leute rechts und links blicken gar nicht nach den Seiten, auf denen sie stehen!

2) Mon. Piot XVII, 231ff. Ullsteins Weltgeschichte I S. 547. Phot. Alinari 22678. Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas Taf. 45, 4.

3) Pap. Brit. Sc. Rome IV, 246 not. 1.

4) Benndorf Fig. 48.

5) Vgl. Bonner Jahrb. 1911, 177ff.

6) Vgl. auch den am Boden Sitzenden auf dem Relief der SO-Seite des Julierdenkmals von St. Rémy, mehrere Figuren auf dem Sarkophag Amendola, (Phot. Alinari 6018, Springer 2. Aufl. S. 516, Bienkowski, Gallier Taf. IV. Helbig-Amelung 772) und den obengenannten Sarkophag im Thermenmuseum S. 51 Anm. 1.

7) Benndorf-Schöne I 1.

der ins Knie gesunkene Mann, dem die Hände auf dem Rücken gefesselt sind[1]). Der Bau des Bildes ist symmetrisch: unten in der Mitte eine Leiche, links zwei Paare, je ein gefesselter Daker und ein fesselnder Römer, und ebenso rechts je ein Römer, der einen dakischen Knaben abfängt. Die Massen werden dadurch im Gleichgewicht gehalten, daß links noch ein römischer Kavallerist hinzukommt, dessen Pferd den Grund zwischen beiden Bildhälften füllt.



Abb. 9. Relief im Louvre. (Phot. Alinari.)

Auch die nächste Gefangennahmeszene CXLVIII (= Taf. 49) hält wenigstens noch einen der genannten Typen fest. Es ist dies die Gruppe oben links, die hier ganz besonders dem lateranischen Relief entspricht; auch der charakteristische und sonst wiederkehrende[2]), sehr alte Zug[3]), daß der Fesselnde sich mit einem Knie gegen den Rücken des Gefesselten stemmt, fehlt nicht. Die beiden anderen Gefangenengruppen zeigen die Abführung; in der zweiten erscheint der Gefangene noch, als ob er ausbrechen wollte, in der dritten rechts läßt er sich geduldig fortführen, so daß hier das alte Kunstmittel der Friese die Handlung von einem Ende zum anderen innerhalb der Szenen fortschreiten zu lassen, angewandt ist. Beide Gruppen ähneln auf den ersten Blick den Metopen 45—47 von Adamklissi. Allein die Ähnlichkeit beruht im Grunde nur darauf, daß hier wie dort die Gruppen von vorne gesehen sind und daß es jeweils drei Figuren sind, wie dort auch zweimal. Aber es herrscht ein bezeichnender Unterschied, denn in Adamklissi sowohl wie auf den anderen Monumenten, unter denen der Bogen des Severus genannt sei, und in Bild XVIII und XL Mitte, wird entweder nur ein Gefangener mit einem Führer gezeigt oder mehrere mit einem solchen. Das ist bei wehrlosen gefesselten Leuten ja auch das Natürliche. Hier aber wird jeder Gefangene von je zwei Leuten geleitet, wie auch schon in LXVIII. Das, worauf es dem Künstler in diesen Szenen ankam, wird in der Tat dadurch deutlich: wie jämmerlich hier die letzten Reste der Daker in den Gebirgen von den übermächtigen Feinden umstellt werden. Auf dem Gedanken beruht ja auch gerade die Gesamtkomposition des Bildes, mit dem die genannten Kerngruppen umschließenden, hin- und herbewegten Römern. Man beachte, wie die erste Reihe berechnet ist: der Erste, Dritte und Fünfte von rechts sind gleichgerichtet, der Zweite und Vierte dazwischen im Gegensinne. Der Erste und Zweite aber und der Dritte und Vierte sind dicht aneinandergeschoben und überschneiden sich zum Teil, während zwischen dem Zweiten und Dritten, dem Vierten und Fünften je eine Lücke entsteht. In diese sind die angrenzenden Figuren hineinbewegt, als gälte es, sie zu schließen. Dadurch entsteht der Eindruck der Umstellung, der freilich zu den schon gefesselten Barbaren etwas nachklappend erscheint, wenn man der Bedeutung näher nachdenkt.

Die drei letzten Gefangeneneinbringungen (CXLIX, CL und CLII = Taf. 70, 71) zeigen die Weiterbildung der rechten Gruppen von CXLVIII. Die Tendenz, das römische Übergewicht zu zeigen, ist noch stärker, indem vier, einmal sogar sechs Figuren aufgeboten sind, um einen bzw. zwei Mann abzuführen. Die Weiterbildung beruht darin, daß zwei an den Seiten zu den beiden hinter dem Rücken sich gesellen, so daß der Gefangene auf drei Seiten umschlossen erscheint. Es entstehen so fest zusammengeschlossene,

---

[1]) In diesem Bild die Gefangennahme von Söhnen des Decebalus mit Cichorius III, 366 und Petersen II, 118 zu erkennen sind wir kaum berechtigt. Daß die Leiche unten nicht Decebalus sein kann, hat schon Petersen bemerkt. Am nächsten liegt es doch, da links zwei Männer gefesselt werden und rechts zwei Knaben entwischen wollen und abgefangen werden, diese für die Kinder jener zu halten.

[2]) Auf dem Sarkophag im Thermenmuseum ist das Motiv auf die Niedermachung eines Gefangenen übertragen.

[3]) Am Fries von Gjölbaschi Reinach, R. I, 464, 1 rechts; Urne II 35, 5a.

massige Körper. In dem streng symmetrisch gebauten Bild CXLIX/CL, in dem nur die oben über einem Bergrücken erscheinende Gottheit[1]) etwas nach links verschoben ist, stehen sich zwei solcher Gruppen antithetisch gegenüber zu Seiten eines Hauses; hinter letzterem erscheinen Leute mit nacktem Oberkörper an Baumstämmen. Welchen Stammes sie auch sein mögen, nicht gut anders können sie gedeutet werden als mit den auf dem Rücken zusammengefesselten Händen an die Baumstämme gebunden; ein geläufiger Typus, den wir am monumentalsten ausgebildet am Zinnenkranz des Tropaeum Trajani sehen.

Auch in dieser Reihe von Szenen wird man eine durchgehende Entwicklung nicht verkennen können: drei überlieferte Motive werden in XL zusammengestellt, zwei davon noch in CXLVI wiederholt, nur eins in CXLVIII und keins mehr in CL und CLII. In den letzteren Bildern erscheint ein Gruppentypus, der aus CXLVIII weiterentwickelt wird. Dazu kommt eine Entwicklung zu strafferem, symmetrischem Bau der Bilder, die in CXLIX gipfelt. Mit der Entfernung von den überlieferten Typen geht eine stärkere Loslösung vom Zwange der Wirklichkeit Hand in Hand; sie äußert sich im Zahlenverhältnis der Gefangenen und ihrer Begleiter.

* * *

Wir kehren zu dem Hauptthema, dem Kaiser gegenüber Barbaren zurück. Es wurde schon eingangs bemerkt, daß die beiden Motive der verhandelnden Gesandtschaft und der Unterwerfung schwer zu scheiden sind. D. h. eigentlich liegen die Dinge so, daß einige Szenen deutlich die Unterwerfung zeigen, indem eine große Masse von Menschen dem Kaiser mit flehenden Gesten naht. Das ist der Fall in Bild LXXV, XC und CXXIII (Taf. 35, 41, 58). In anderen Fällen ist der gleiche Sinn dadurch angedeutet, daß vorne nur einzelne Gesandte oder Führer mit dem Kaiser verhandeln, daß aber dabei ein größerer Zug herannaht, als dessen Vertreter jene gelten müssen. In XXXIX (Taf. 21) ist dies, wie Cichorius hervorgehoben hat, die einzig mögliche Deutung[2]). Daß auch in CXLI entgegen der Auffassung von Cichorius und Petersen (II, 113), die hier den Verrat der letzten Pläne des Decebalus sehen wollten, eine Deditio dargestellt ist, erscheint deutlich. Wieder findet sich hier ein Führer unterhandelnd im Lager[3]). Wieder kommt von draußen ein Zug[4]). Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß dies des Kaisers letztes Erscheinen im Reliefband ist. Äußerst passend sehen wir ihn in der Tat da bei einer Unterwerfungsszene, deren geschichtlicher Wert eben, weil sie künstlerisch wirkungsvoll ist, nicht zu hoch veranschlagt werden darf.

Besteht bei diesen beiden Bildern die Andeutung der faktischen Unterwerfung in der Verbindung einer Gesandtschaft mit einem Zuge, so ist da, wo nur wenige Barbaren unterhandelnd erscheinen, der Sinn ihrer

---

[1]) Sie wird allgemein als Nox oder Luna erklärt und darauf hat Cichorius recht weitgehende Schlüsse über die Himmelsrichtungen aufgebaut. Vgl. dagegen Petersen II, 121 Anm. 1. Letzterer erblickte in dieser Erscheinung ein landschaftliches Stimmungselement (Markussäule S. 100). Es ist zwar eine Ähnlichkeit mit der Erscheinung der Nachtgottheit in XXXVIII (Taf. 21), die dort mit guten Gründen als solche erklärt wird, zuzugeben. Aber jene wendet nicht wie hier traurig das Haupt zurück. Eine ganz ähnliche Figur erscheint auch an einem anderen Triumphalmonument, an der Attika des Triumphbogens von Orange (Espérandieu I S. 202). Sie wird auch dort als Nacht gedeutet (a. a. O. 198). Das Armband, das sie trägt, läßt jedoch in ihr eher eine trauernde Gallia vermuten und hier eine Dacia. Man wende nicht ein, daß das wehende Schleiertuch charakteristisch für Naturpersonifikationen ist (Robert, Arch. Hermeneutik 650ff.). Schließlich ist Dacia ebenso gut eine solche, wie die Flußgottheiten, die mit Einschluß einer männlichen am Beneventer Bogen (Meomartini, Taf. 12/13) solch wehendes Tuch halten.

[2]) Wären die Leute, die von draußen nahen, Deportierte, wie Domaszewski, Philologus 1906, 232, nach Petersen I, 52 meint, so könnten die Begleitmannschaften nicht fehlen, worauf schon Cichorius hinwies. Vor allem aber, was hätte es für einen Sinn, daß die Führer, nur pileati wie draußen nur comati, mit dem Kaiser verhandeln? — Der Gedanke, daß man hier eine proleptische Andeutung der nach der Schlacht von XL in Nikopolis anzusiedelnden Barbaren habe, ist absurd. Antonescu, La trophé d'Adamklissi, Jassy 1905, S. 119 will eben dieselbe in den Metopen XLIX, XLVIII, XXXIX, XLVII, XLV, XVI am Tropaeum Trajani erkennen. Doch ist erstens diese Zusammenstellung ganz willkürlich, wie die Behauptung auf S. 120, daß der Barbar auf Metope XLVIII nach rechts bewegt sei, die von ihm geführte Frau nach links. Auch er ist nach links bewegt und blickt nur nach rechts zurück. Das Gleiche gilt für XLIX. Es handelt sich hier offenbar um Deportationen.

[3]) Dessen Mauer läßt sich nicht mit Petersen wegdisputieren.

[4]) Daß er eilig bewegt sei und deshalb eine wichtige Botschaft überbringen müsse, wie Cichorius III, 343 sagt, trifft nicht zu. Die Leute stehen zum größten Teil ganz ruhig mit grüßend erhobener Rechten. Nur der vorderste ist auf den Kaiser zu bewegt. Er hat offenbar in der Tat etwas zu überbringen, nämlich die nicht sicher deutbaren Gegenstände, die er trägt und die wohl am ehesten mit Cichorius für Goldbarren gehalten werden dürfen. Was solche aber, wie Petersen meint, zur Beglaubigung der Verräter tun sollen, ist unklar. Denn die Schätze, aus denen sie stammen könnten, sind ja unter einem Bachbett begraben. Die Unterwürfigen bringen hier Schätze mit, wie in XXXIX ihre Frauen und Kinder.

Botschaft schwer zu erkennen. Doch wird man, wenn die Gesandten in demütiger Haltung vor dem Kaiser knien oder sich neigen, auch hier annehmen dürfen, daß sie die Unterwerfung vorbereiten; unklar bleibt nur, ob sie es für ihre Person allein oder andere tun. Hier sind die Bilder XLVI, LXVI links, CXVIII und CXXX (Taf. 24, 31, 56, 61) zu nennen, während in LXI (Taf. 29) der Kniende eher ein Gefangener als ein Gesandter ist[1]). Die Deutung auf die bei Dio LXVIII, 9 genannte Gesandtschaft[2]) gäbe nur, wäre sie richtig, einen Beweis gegen die historische Treue der Reliefs. Denn alle dort berichteten Detailzüge stimmen nicht zu dem Bilde. Dort sind es mehrere, hier nur einer; jene werfen sich zu Boden, dieser kniet; sie haben ihre gesamten Waffen fortgeworfen, er nur einen Schild niedergelegt. Der Mann ist also wohl ein flehender Gefangener[3]). Deutlich ist das Unterhandeln der Gesandtschaft, wohl nicht einfach nur im Sinne der Unterwerfung, lediglich bei XXVIII und C (Taf. 16, 46). Mehr als das herauszulesen, über Sinn und Bedeutung ihrer Unterhandlungen etwas zu ermitteln, erlaubt die Gebärdensprache nicht. In XXVII (Taf. 16) naht ein Zug von Barbaren dem römischen Lager: acht Daker sind es, anscheinend sämtlich zu Pferd, und vorauf schreiten zwei Leute, wohl germanischen Stammes[4]); der Vorderste macht eine Geste, als wolle er dem im Lager eine Ansprache haltenden Kaiser eine Meldung bringen. Wenn in zwei Bildern hintereinander, wie hier in XXVII und XXVIII, beide Male dakische Gesandte dargestellt werden, zuerst zu Pferde dem römischen Lager nahend, dann vor einem solchen mit dem Kaiser unterhandelnd, wird man kaum annehmen dürfen, daß zwei verschiedene Gesandtschaften[5]) und nicht ein und dieselbe in verschiedenen Momenten vorgeführt sei. Daher ist die Tatsache, daß in XXVII acht Daker begegnen, in XXVIII nur fünf, ein erneuter Beweis dafür, wie wenig es dem Künstler auf solche Einzelheiten ankam. Man könnte vermuten, daß dieser sehr breiten Behandlung des Themas in zwei Szenen eine besonders bedeutsame historische Tatsache zugrunde liegt.

Aber daß solche Schlüsse auch bei diesem sehr wichtigen Stoff nur mit äußerster Vorsicht gezogen werden dürfen, zeigt ein auffälliger Umstand: in unserer spärlichen Überlieferung über die Dakerkriege spielen mehrere Gesandtschaften eine Rolle. Daß die des Decebalus, die bei Dio Kap. 9 genannt wird, nicht dargestellt ist, wurde eben gezeigt. Auch von der dadurch veranlaßten Sendung eines römischen Offiziers zu Decebalus sehen wir nichts auf der Säule, ebensowenig von der Gesandtschaft, die nach Kap. 11 der Dakerkönig zu Beginn des zweiten Krieges noch vor Ausbruch der Kämpfe schickte, auch nichts von den Verhandlungen, die sich um und nach der Gefangennahme des Longinus abspielten. Endlich fehlt auch eine Darstellung des Verrats des Bikelis (Kap. 11 Ende)[6]). Nun ist gerade in diesen Dingen die historische Überlieferung reich an gutem Detail. Es ist das einer der wenigen Punkte, an denen wir sie an Hand der Säule nachzuprüfen vermöchten. Und hier stellt sich denn heraus, daß die Reliefs die von den Historikern überlieferten Tatsachen gar nicht oder so verallgemeinert darstellen, daß sie niemand wiedererkennen kann. Das Negative freilich zu sagen, daß die hier dargestellten zahlreichen Gesandtschaften ihrerseits nicht historisch seien, dazu reicht die Überlieferung nicht aus. Wir müssen uns begnügen, festzustellen, daß wichtige Tatsachen vom Meister der Reliefs übergangen sind, dem es eben deshalb nicht um die historische Treue so sehr zu tun gewesen sein kann.

[1]) Das Vorhandensein des Schildes (Cichorius II, 276) kann kaum dagegen angeführt werden. Denn auch die Unterwürfigen in LXXV haben ihre Schilde am Boden liegen. Daß der Mann kein Gesandter sondern ein Gefangener, etwa ein Spion ist, macht die deutliche Geste des Legionsführers hinter ihm klar, der auf ihn weisend offenbar dem Kaiser etwas berichtet. Er muß ihn mitgebracht haben. Denn auch, daß das als Zug formierte Heer in Paradestellung aufgestellt sei, kann nicht mit Petersen I, 65 behauptet werden. Es kommt eben aus dem Hintergrund heraus. Gerade der Vergleich mit LXXV, aber auch mit CXVIII (Taf. 56) macht das deutlich.

[2]) Cichorius a. a. O.; Domaszewski, Philologus 1906, 335.

[3]) So richtig Davis, Journ. Rom. Stud. 1920, 20.

[4]) Cichorius, Philologisch-historische Beiträge für Wachsmuth S. 9 machte darauf aufmerksam, daß diese Gesandten durch ihre Haartracht von den Germanen in Adamklissi und in Bild C unterschieden sind.

[5]) So Petersen, Röm. Mitt. 1896, 105 und I, 32, wo recht sonderbare Argumente vorgebracht werden: er will zwei Gesandtschaften erkennen, um so mehr, als bei der Bewegung der Gesandten beidemal nach links ein unbefangenes Auge niemals den zeitlichen Fortgang entgegengesetzt von links nach rechts, die Gesandten also gewissermaßen rückwärts fortgeschritten zu sehen imstande sein würde! Das könnte man für sämtliche Daker der Säule geltend machen. Daß die Gesandten in XXVII trotzig, in XXVIII demütig erscheinen, kann ich nicht sehen. Und daß das Umblicken des Berittenen in XXVII gar der Gesandtschaft in XXVIII gälte, ist unmöglich. Dann müßte er sich ja auch nach dem Kaiser in XXVIII umblicken!

[6]) Cichorius wollte diese Szene in CXXX (Taf. 61) erkennen. Doch nennt Dio ausdrücklich den Namen des einzigen Bikelis, während hier mehrere Leute in flehender Haltung erscheinen; bei jenem ist es ein Gefangener, hier sind sie es keineswegs. Denn daß ihre Wärter (gerade hier!) aus Raummangel fortgelassen seien, ist ein Argument, mit dem sich alles beweisen läßt. S. auch Petersen II, 105.

Auch die Szenen selbst geben wenig für die Frage nach dem zugrunde liegenden geschichtlichen Vorgängen aus. Bei XXVII/XXVIII durften wir vermuten, daß ein wirklicher Vorgang gemeint ist. Aber schon XXXIX könnte nur der Trennung der beiden großen anstoßenden Schlachtszenen zuliebe gewählt sein. In XLVI ist sicherlich nicht die Unterhandlung die Hauptsache, sondern die Abreise des Kaisers, die die Episode beendet, welche Bild XXXIII einleitete. Wie dort der Kaiser mit einem Truppenteil verhandelnd gezeigt wurde, so hier mit ein paar Dakern. Auch in LXVI mag das Bestreben, den Kaiser bei der großen Schlacht nicht ohne eine eigene Handlung vorzuführen, wie schon in XL für die Gefangenenvorführung, maßgebend für das Erscheinen unterwürfiger Daker gewesen sein. In XC dient wohl die Vorführung pazifizierter Feinde dazu, dem Marsche Trajans ein Ziel zu setzen und anzudeuten, daß er nun in Dakien angelangt ist. Und auch in CXXIII ist der Vormarsch des Kaisers gegen die Hauptstadt das eigentliche Bildthema. Daß CXLI als letztes Erscheinen des Kaisers naturgemäß eine Unterwerfungsszene zeigt, wurde schon gesagt. In anderen Fällen wie bei LXI, CXVIII und CXXX ist der künstlerische Anlaß zur Einfügung des Bildes nicht deutlich. Doch ist, ehe man sie weitgehend historisch verwertet, immer noch zu bedenken, daß das Motiv an sich stets besonders geeignet erscheinen mußte, dem Kaiser, wollte man ihn zeigen, einen Gegenspieler zu geben. Bei Bild C mit seiner Fülle verschiedener barbarischer Gesandter, bei deren Darstelllung das Interesse an Gestalt, Gesicht und Tracht unverkennbar ist, muß man sich fragen, ob wirklich der Vorgang so sich abgespielt hat, daß hier all die Abordnungen ganz verschiedener Völker gleichzeitig empfangen wurden; vielleicht hat das Interesse an den vielartigen exotischen Typen den Künstler dazu getrieben, sie in einem Bilde zu vereinigen, das nicht gut ein anderes Motiv haben konnte, als das der Gesandtschaft.

So bleibt als einziges Bild, dessen historischer Kern deutlich ist, die große Unterwerfungsszene am Ende des ersten Krieges (LXXV = Taf. 35). Denn Dio erzählt, daß solch feierlicher Akt der Deditio tatsächlich stattfand. Decebalus sei gekommen, habe sich, seine Waffen wegwerfend, zu Boden geworfen und die Proskynese vorgenommen (Kap. 9 Ende). Deshalb hat man früher geglaubt, daß in einem der zu Füßen des Tribunals Knienden der Dakerkönig zu erkennen sei. Daß das nicht richtig ist, sondern daß Decebalus hier ganz rechts am Ende des Bildes auf der Höhe aufrecht und majestätisch erscheint, hat Cichorius erkannt[1]). Gründe der Bildkomposition, vielleicht auch andere künstlerische Absichten haben dazu geführt, ihm diesen Platz zuzuweisen, der in Wirklichkeit — besäßen wir auch kein ausdrückliches Zeugnis — ganz undenkbar wäre.

So ergeben sich drei zueinander passende Resultate: erstens sind eine Reihe von höchst bedeutsamen Ereignissen dieser Art, die selbst unsere kümmerliche Überlieferung bewahrt hat, auf der Säule nicht dargestellt. Zweitens lassen die vorhandenen Szenen in ihrer meist sehr allgemein gehaltenen Form keine weiteren geschichtlichen Schlüsse zu; auch der antike Betrachter, obschon mit der Gebärdensprache ungleich vertrauter als wir, kann kaum ihnen wesentliche Tatsachen entnommen haben. Drittens zeigt die einzige, mit der Überlieferung übereinstimmende Szene in dem wichtigsten Zuge eine starke, künstlerischer Wirkung zuliebe vorgenommene Abwandlung[2]). Nach alledem kann gesagt werden, daß eines der bedeutungsvollsten

---

[1]) II, 358, vgl. Petersen I, 82.

[2]) Man hat sich krampfhaft bemüht, gegenüber dieser zugestandenen Idealität gerade hier weitere Beweise für die zuverlässige Berichterstattung beizubringen. In LXXVI hat der Künstler die Ausführung einer der drei Hauptbedingungen des Friedensschlusses, die Niederlegung von Befestigungen, den geschichtlichen Vorgängen entsprechend dargestellt. In der Niederlegung der Schilde, die die Unterwürfigen hier, wie der Gefangene in LXI neben sich am Boden liegen haben, kann man zur Not die zweite Bedingung, die Abgabe der Waffen erkennen; auch dann noch fehlen die genannten Kriegsmaschinen. Nun sollte auch die dritte Bedingung, die Auslieferung der römischen Ingenieure und Überläufer nicht fehlen: Cichorius II, 356 erkannte sie in den fünf auf Platte 194/5 stehenden Leuten, trotzdem sie in Tracht und Gesichtstypus deutlich Daker sind (so richtig Petersen I, 82). Vier von ihnen haben auf den Rücken gefesselte Hände, der letzte, sie wohl geleitende, nicht. Daraus nun hat Groag, Österr. Jahresh. II Beiheft 39ff. einen erneuten „Beweis" für die urkundliche Genauigkeit der Reliefs erschlossen. Denn nach Dio sollen die zur Ratifikation des Friedensschlusses zum Senat geschickten Gesandten vor diesem mit gebundenen Händen in der Haltung Gefangener erschienen sein. Und nach Petrus Patricius (FHG. IV, 185) wären ihre Hände auf den Rücken gebunden gewesen, was ja nicht nur in diesem einzigen Reliefbild auf der Säule und nicht nur auf dieser überhaupt vorkommt. Groag schließt daraus, der Künstler habe dadurch andeuten wollen, daß dies die Gesandtschaft sei, die nach Rom gehen werde! So scharfsinnige Interpretation wird noch viel zutage fördern können: so findet es derselbe Groag problematisch, daß ein Teil der Unterworfenen auf höherem Terrain dargestellt sei. Darin soll eine Andeutung liegen, daß nur ein Teil der Daker in die Ebene hinabgestiegen sei. Die Hauptmasse aber stehe mit den Fahnen abwartend auf der Höhe. Und dabei strecken sie flehend die Hände zum Kaiser aus, ganz gleich wie jene und haben wie sie die Schilde zu Boden gelegt.

geschichtlichen Themata hier in einer Weise behandelt ist, die allem anderen mehr gleich sieht als chronistischer Geschichtschreibung; eben in eines Künstlers Weise, der hier zusetzt, dort abstreicht, ein anderes Mal umbildet, wie es das Werk fordert.

Zu dieser Methode stimmen auch gewisse Details: es mag immerhin vorgekommen sein, daß der Kaiser stehend und zwar zu ebener Erde Gesandte empfing. Denn so mit Barbaren verhandelnd erscheint er auch am Bogen von Benevent und auf der Markussäule, obwohl für den zeremoniellen Empfang von Gesandten und Unterwürfigen seit altersher[1]) die sitzende Stellung, bei den Römern auf Tribunal, üblich gewesen ist[2]). An der Säule ist dies in Wirklichkeit sicher zumeist angewandte Zeremoniell allein bei LXXV verwendet. Vor allem aber unmöglich ist es, daß bei solchem Empfange die Lictoren fehlen (stets außer in Bild C), die auch auf dem Beneventer Bogen immer zugegen sind. Es ist weiter wenig wahrscheinlich, daß solche Szenen sich in der Regel außen vor dem Lager abgespielt haben, wie in Bild XXVIII, LXI, LXVI, CXXX[3]) oder sonst im Freien wie in XLVI, LXXV und CXVIII. Daß das Umgekehrte gewöhnlich der Fall war, zeigt Pseudo-Hygin, de munitionibus castrorum XVIII, wo von der Unterbringung von Gesandten in quaestorium die Rede ist.

Trotz der Stilisierung ist auch in diesen Bildern der Eindruck alles Monotonen vermieden und durch immer neue Abwandlungen im Einzelnen, durch immer neue Umarbeitungen der Komposition der Eindruck des jeweils Einmaligen vorgetäuscht. Es läßt sich jedoch auch hier noch verfolgen, wie in zusammenhängender Entwicklung mit der fortschreitenden Erzählung immer wieder neue Formen entstehen und alte verloren gehen. Die Grundbestandteile waren gegeben: der Kaiser auf der einen Seite, gegenüber die Barbaren. Durch Variation von Stellungen und Gesten der Figuren, durch verschieden große Zahl von Teilnehmern und deren verschiedene Gruppierung konnten immer neue Möglichkeiten geschaffen werden. Der Gegensatz zwischen dem ruhevoll würdigen Imperator und seinen Begleitern einerseits, den heftig gestikulierenden Barbaren andererseits bleibt das Leitmotiv. Alle seine Abwandlungen kennen zu lernen und ihren Zusammenhang zu verstehen, soll jetzt versucht werden.

Der Kontrast beider sich gegenüberstehender Gruppen liegt im ersten Bild XXVIII (Taf. 16) klar zutage. Beide sind der Masse nach im Gleichgewicht, wenn auch die Daker um einen Mann stärker sind als die Römer. Der Gegensatz zwischen den bewegten Gesten der ersteren[4]) und dem in eiserner Ruhe dastehenden Kaiser wird noch dadurch verstärkt, daß der rechts hinter dem Führer der Gesandtschaft stehende Daker in seiner Haltung mit einem erhobenen Arm dem hinter dem Kaiser links zunächst erscheinendem römischen Offizier entspricht. Trajan und sein Gegenüber sind die beiden einzigen ganz unverdeckten Figuren. Die beiden Gruppen stehen sich wie in den ersten Szenen der Gefangenenvorführung und der Adlocutio noch völlig getrennt gegenüber. Es muß für sehr möglich gelten, daß dieser Typus aus älteren friesartigen Kompositionen übernommen ist, nicht nur auf Grund dieser Analogie. Denn die ganze Handlung füllt nur einen normalen Friesausschnitt, kaum mehr als die halbe Höhe des Reliefsbandes, was in allen folgenden Bildern vermieden wird. Um dies nicht allzu aufdringlich ins Bewußtsein zu bringen, hat der Künstler den oberen Bildraum nicht nur durch Beiwerk, Lager und Gebirge gefüllt, sondern auch noch ein Paar Köpfe über die Mauer des ersteren schauen lassen. Solche über eine Festungsmauer wegschauende Köpfe, einzeln oder in größerer Menge (vgl. auch Bild XLII und LXXXV = Taf. 39) gehören alter Kunstübung an[5]).

Derselbe Typus liegt dem zweiten Bilde (XXXIX = Taf. 21) zugrunde, nur mit Vertauschungen der Richtung. Es ist bezeichnend für den starken Bildzwang der Trajanssäule, die eine Komposition aus der anderen vorhergehenden heraus entwickelt, daß hier offenbar der Anknüpfung an diesen Typus zuliebe die Unterwerfung eines ganzen Volksstammes in zwei getrennte Handlungen aufgelöst ist. So konnte die Gruppe der mit dem Kaiser unterhandelnden Führer an XXVIII anknüpfen. Dies Verfahren ist um so bezeichnender,

[1]) Schon am Nereidendenkmal Winter, 265.

[2]) Das lehren neben zahlreichen Münzbildern der Augustusbecher von Boscoreale, die Reliefs Reinach, R. III, 306 und 121 rechts, sowie das rechte Relief an der Nordseite der Attica des Konstantinsbogens. Vgl. auch den Sarkophag im Thermenmuseum o. S. 51 Anm. 1, wo dieser Unterwerfungstypus mit der Schleifung des Gefangenen zum Tropaeum verbunden ist.

[3]) Daß das ausnahmslos der Fall gewesen sei, behauptet Cichorius zu Bild XXVIII. Vgl. aber XXXIX und CXLI.

[4]) Wie vorsichtig man in der Ausdeutung solcher Gesten sein muß, zeigt die Tatsache, daß Cichorius II, 139 die Haltung keineswegs demütig oder bittend erschien, während Petersen I, 33 das gerade Gegenteil versichert.

[5]) S. das Gemälde aus dem Columbarium vom Esquilin Bull. com. XVII Taf. 11/12 und die ilischen Tafeln Jahn Taf. 2 frg. B Szene 10 und 45/6, Phot. Alinari 27113.

als solche Unterwerfungsszenen eines Stammes mit Männern, Frauen und Kindern an sich in der römischen Kunst nichts Neues waren. Wir haben eine solche noch auf dem Augustusbecher von Boscoreale vor uns[1]). Und es kann unmöglich ein Zufall sein, daß ein beachtenswerter Detailzug jener Szene sich zweimal in unserem Relief wiederfindet: der Mann, der sein Kind Huckepack trägt, so daß es sich an seinem Kopfe festhält[2]). Hier wie dort ist es der letzte im Zuge. Die Veränderung freilich, die dieser sonst im Sinne der Massenwirkung durch die hohe Bildform und die dreifache Staffelung der Figuren gegenüber jener alten Frieskomposition erfahren hat, ist augenfällig, nicht weniger als die Ablösung der Spitze als Gesandtschaft, in der sich die Anknüpfung an XXVIII zeigt. Die Gruppe der Daker entspricht jenem Bild denn auch darin, daß hier gleichfalls nur ein Führer in gleicher Haltung redet und der hinter ihm stehende den sichtbaren Arm vorgestreckt hat. Die Gruppe des Kaisers mit den beiden hinter ihm erscheinenden und ihm zugewandten Begleitern und dem dritten rechts und etwas tiefer stehenden, der vom Rücken gesehen ist, schließt unverkennbar an das nicht weit zurückliegende Bild XXXIII (= Taf. 18) an. Trajan erscheint hier als einzige Figur im oberen Bildteil unverdeckt, wodurch schon das isolierte Gegenüber zweier gleichwertiger Gruppen aufgehoben wird. Unten sind beide ganz nach der Art der Gefangenenvorführung in XL durch etwas sekundäres, hier eine Bauszene, zusammengeklammert, die genau den Raum unter ihnen einnimmt, so daß man ohne Mühe den Zug links abtrennen könnte. Im oberen Teile aber bleiben die beiden Hauptgruppen noch unverbunden und berühren sich nirgends.

Die nächste Szene XLVI (= Taf. 24) zeigt einen Fortschritt im Bildzusammenschluß, trotzdem der Grundtypus zweier sich gegenüberstehender, ungefähr gleichartiger Gruppen unverkennbar ist und der Anschluß im Bau der Kaisergruppe an XXXIX deutlich wird. Aber schon dadurch, daß von den vier Gestalten der linken Bildhälfte zwei Römer, offenbar die Eskorte der Gesandten sind, wirkt das Ganze mehr als Einheit, zumal, da der vordere in seiner Stellung das Gegenstück zum Begleiter rechts vom Kaiser bildet. Doch eine bedeutsame Änderung liegt darin, daß einer der Daker kniet und die Hände vorstreckt, dadurch so weit vorgebeugt, daß sie den einen Begleiter des Kaisers überschneiden. Unten sitzt ein Ruderknecht, wenig wahrscheinlich vom Standpunkt der Wirklichkeit nur ein einziger, da doch der Kaiser eben abfahren will, unter der so schon verdeckten Fuge zwischen beiden Gruppen. Daß nur diesem engeren Bildzusammenschluß zuliebe der Kniende hier Aufnahme gefunden hat, ist kaum anzunehmen. Denn das nächstfolgende Gesandtschaftsbild hat die Überschneidung beider Gruppen auch ohne das erreicht. Was den Knienden betrifft, der in der Ein- oder Mehrzahl in der Folge mit wenigen Ausnahmen herrschend bleibt, so ist er eben mit dem gleichen Gestus der mit ausgebreiteten Händen vorgestreckten Arme, der in leichten Abwandlungen in den Bildern LXI, LXXV, CXVIII, CXXIII, CXXX, CXLI wiederkehrt, ein althergebrachter Typus. Schon die griechische Kunst hatte ihn ausgebildet und für Adoranten auf Votivreliefs verwendet[3]). Dort knien die Leute zumeist auf beiden Knien, während auf der Säule das zurückliegende Bein aufgestützt ist (mit Ausnahme des Knienden vor dem Tribunal in LXXV). Es erscheint der gleiche Typus schon in augusteischer Zeit auf den ilischen Tafeln in ähnlichem Zusammenhang verwendet wie auf der Säule[4]), und schon einmal mit dem hinteren aufgestütztem Bein[5]), dementsprechend auch auf den Tensae capitolinae[6]) wie dann weiterhin auf dem Augustusbecher von Boscoreale, bei den Fahnenhaltern am Gladiatorenhelm von Pompeji[7]), in trajanischer Zeit bei der weiblichen Figur im Attikarelief an der Außenseite des Beneventer Bogens oben rechts und bei den Barbaren inmitten des Kampfgetümmels am Relief im Durchgang des Konstantinsbogens und später häufig, auch auf Münzen. Es handelt sich hier offenbar um eine feste Formel, und nur in der Art der Verwendung hat die Säule Neues gebracht, namentlich in der Häufung solcher Figuren zu ganzen Massen von Knieenden in Bild LXXV.

Im nächsten Bild LII (Taf. 25), das, wie oben bemerkt, ein Füllsel ist, um die ruhigen Massenszenen zu beiden Seiten zu trennen, wurde dieser Zweck eben dadurch erreicht, daß es die Gesandtschaftsszene mit einer bewegten, lockeren Bauszene umrahmte. Sie zeigt keine wesentlich neuen Züge, vielmehr ist ein deut-

---

[1]) Héronde Villefosse Mon. Piot V, 155ff. pl. XXIII, Strong pl. 27, Springer-Michaelis 12. Aufl. 474, Reinach, R. I, 92 ff.

[2]) S. dazu Villefosse a. a. O. 139, wo in der Aufzählung der Fälle, in denen das gleiche Motiv wiederkehrt, die Trajanssäule vergessen wird.

[3]) Österr. Jahresh. XIII Beiheft 228 ff.

[4]) Chryses Fragm. C Taf. III Szene 2; Fragm. B Szene 3. Machaon Fargm. C Szene 11; Priamos Fragm. F Taf. V.

[5]) Fragm. B Szene 3.

[6]) Reinach, R. I, 377, 3 links.

[7]) Museo Borbonico X Taf. 31. Germania II, 1918, S. 14ff. mit Abb. Phot. Alinari 11267.

liches Zurückgreifen auf den Anfangstypus festzustellen, mit geringen Abweichungen im Bau der Gruppen. Die Anknüpfung tritt vor allem in der Gestalt des dakischen Rädelsführers zutage, der in XXVIII und hier allein unter allen gleichartigen Szenen ganz bis auf Kopf und Hände in seinen fransenbesetzten Mantel eingehüllt ist. Aber die Figuren sind hier dichter aneinander geschoben und berühren sich wenigstens an einem Punkte. Der Kaiser ist hier wie in den letzten Szenen als einziger fast ganz sichtbar. Dies Bild ist das letzte, daß die Gegenüberstellung zweier ungefähr gleichwertiger Gruppen noch rein gibt. In allen folgenden ist das Schwergewicht verschoben. So gleich in der Gefangenenvorführung LXI (Taf. 29), die sich im Typus an unsere Bilderreihe durch den Knienden anschließt und deshalb mißverstanden worden ist (vgl. o. S. 55). Hier mag freilich die Bildform stark durch einen historischen Gehalt diktiert sein. Denn die Haltung des porträtähnlichen Legionsführers rechts läßt ihn als eine der Hauptpersonen neben dem Kaiser und dem knienden Daker erscheinen.

In Bild LXVI (Taf. 31) hat der Künstler das einzige Mal auf der Säule den Versuch unternommen, die beiden Gruppen dadurch zusammenzuschließen, daß er nicht nur sie sich optisch überschneiden, sondern faktisch berühren läßt. Der vordere Daker ergreift die Rechte des Kaisers und neigt sich darüber zum Kusse. Der hintere gestikuliert lebhaft. Zudem ist der Kaiser höher gestellt als sie, was von jetzt ab häufiger vorkommt (CXXIII, CXXX). Die Einheit der Dakergruppe ist so zerrissen und darunter leidet die mühsam gewonnene des Ganzen. Wie vom Bilde abgesplittert wirkt der Daker rechts. Der einmal gemachte Versuch bleibt deshalb der einzige.

Sieht man vom Bild LXI ab, das durch Stoff wie Form nicht streng hierher gehört, sondern nur des Motives des Knienden wegen herangezogen wurde, so stellt sich die Reihe der betrachteten Szenen XXVIII, XXXIX, XLVI, LII und LXVI als einheitliche Entwicklung dar. Von dem Grundtypus zweier getrennter gleichwertiger Gruppen geht sie aus. Dann wird der Versuch gemacht, diese miteinander stärker in Kontakt zu bringen durch zusammenhaltende Nebenhandlungen (XXXIX, XLVI, LII), durch stärkeres Zusammenschieben mit geringfügigen Überschneidungen (XLVI, LII, LXVI), endlich durch direkte Verbindung der Handlung (LXVI). Es ist nun konsequent, daß einige weitere Bilder, die hier zweckmäßig anzureihen sind, weil auch sie einzelne Daker verhandelnd zeigen, da alle diese Versuche nicht recht weitergeführt hatten, ja der letzte geradezu mißlungen war, den alten Dualismus überhaupt aufgeben oder so modifizieren, daß er nicht mehr wirksam wird. Es sind dies die Szenen des zweiten Krieges CXVIII und CXLI (Taf. 56, 65).

In ersterem Bilde ist vielleicht nicht ohne Einfluß der Komposition von LXI an den rechts vom Kaiser knienden einzigen Daker eine größere Masse römischer Soldaten angeschlossen. So erscheint der dakische Gesandte rings von Römern umgeben und wird als Kniender zwischen den Reihen der aufrechtstehenden besonders wirkungsvoll herausgehoben. Dieser Kontrast war in Bild LXXV erprobt worden und es sei daran erinnert, daß wie hier auch dort die Bittflehenden zunächst dem Kaiser allseitig von Aufrechtstehenden umgeben sind (vgl. unten). Dort in der Tat ist diese Form aus dem Thema, des im feierlichen Akte der Deditio in Paradestellung formierten Heeres herausentwickelt worden. Hier jedoch ist nicht recht erfindlich, was eigentlich jene Reihen römischer Auxilien zu bedeuten haben. Denn nur solche sind es, noch dazu ohne Helm, in zwei Reihen einander gegenüber gestellt[1]). Offenbar hat den Künstler das Problem gereizt: durch zwei gegenübergestellte Reihen, deren vordere vom Rücken gesehen wird, einen Raum zu schaffen, ähnlich wie das in Bild LXXXV durch die Gegenüberstellung der Opfertiere geschehen ist (vgl. o. S. 31). Die Vorstellung ist die, daß der Daker durch diese Gasse hindurch gekommen und nun vor dem Kaiser niedergekniet ist[2]). Um für ihn Platz zu schaffen und doch die Bildeinheit nicht zu zerreißen, was geschehen wäre, wenn er einfach in eine Lücke zwischen den Kaiser und das Ende der Reihen eingesetzt wäre, wenn also auch die obere erst rechts von ihm anfinge, sind beide gegeneinander verschoben. Die obere ist links bis hinter den

[1]) Cichorius' Annahme, daß sie tatsächlich das in Parade aufgestellte Heer repräsentieren, daß die fehlenden Legionare hinter dem Kaiser zu ergänzen seien und die Fahnen links am Bildrand ihren Standort ergeben, ist unhaltbar. Jene Fahnen sind sehr wenig wesentlich und leicht zu CXVII zu beziehen. Vor allem aber greift die Heeresaufstellung eben nicht hinter dem Kaiser herum. Er steht vielmehr mit seinen Begleitern an der einen Mündung eines durch zwei gegenübergestellte Reihen gebildeten Ganges. Was freilich Petersen sich dachte, wenn er diesen als „der Wachen lange Reihen" bezeichnete (II, 98), bleibt unklar.

[2]) Daß er dabei einen der Auxiliare der vorderen Reihe etwas überschneidet, ist ein geringes Versehen, vielleicht erst der Ausführung.

ersten Begleiter des Kaisers durchgeführt, die untere beginnt erst rechts vom Daker. So wirkungsvoll das Bild ist, bleibt dies Arrangement ein sehr äußerliches. Denn eigentlich müßte der Kaiser mit seinen Begleitern von hinten gesehen und den Daker zum Teil verdeckend erscheinen, wenn er wirklich, was doch nur die Vorstellung sein kann, gleichmäßig zu den Enden jener Reihen stehen soll. Dies aber war natürlich undenkbar und so blieb das Äußerliche der Regie, die Hauptakteure möglichst wirkungsvoll ins Bild einzufügen, wieder recht deutlich. Der vordere Begleiter des Kaisers wird, wie das in den zuletzt besprochenen Bildern zum Teil bereits der Fall war, von den Händen des Knienden überschnitten.

Daß das letzte hier anzureihende Bild CXLI (Taf. 65) eine Unterwerfung ähnlich wie XXXIX darstellt, indem der Kaiser im Lager mit einem Führer verhandelt, während von draußen ein Zug herankommt, wurde schon ausgeführt (s. o. S. 54). Und gerade im Vergleich mit jener Szene ist der kompositionelle Fortschritt unverkennbar. Dort fanden sich einzelne getrennte Handlungen: die verhandelnde Gesandtschaft, der Zug der Unterwürfigen, bauende Legionare in einem mehr zufälligen Zusammenhang vereint. Hier ist das sachlich nicht zugehörige Motiv des Bauens weggefallen und die beiden Hauptgruppen sind in fester Bildkomposition vereint. Nicht mehr lassen sich Gesandtschaft und Zug als getrennte, nur in sich geschlossene Bildteile herausheben. Vielmehr ist das Ganze in zwei große Massen gegliedert, indem die kniende Gestalt mit den hinter ihr stehenden Römern und dem Zuge rechts dicht zusammengeschoben ist, so daß man die trennende Lagermauer rechts zwischen ihnen mehr vermutet als sieht; links schließt sich der Kaiser mit einer größeren Zahl von Begleitern zu ungefähr gleichwertiger Masse zusammen. In dieser ist alles ruhig, wie in jener bewegte Gesten vorherrschen. Trotzdem ist — und das bleibt das Entscheidende in der Wirkung gegenüber der schlichten Kontrastierung der ersten Gesandtschaftsgruppe in XXVIII — hier das ganze Bild einer Dominante untergeordnet: der ungemein wirksamen und besonders mächtigen Figur des Kaisers. Er ist in das so breit, daß es ihm Raum bietet, aufgerissene Lagertor hineingestellt und wiederum als einziger unverdeckt sichtbar. Seine Erscheinung ähnelt auffallend der im letzten Adlocutionsbild CXXXVII (Taf. 63), wie auch die Idee des Bildes ihn durch Einführung einer dichteren Masse von Begleitern links stärker in die Mitte zu rücken, an die letzte Lösung der Adlocutionsszenen anknüpft. Daß auch hier eine etwas äußerliche Pose sich geltend macht, daß eigentlich der Kaiser und der Unterhändler sich gar nicht gegenüberstehen, sondern sich in breiten Gesten dem Beschauer präsentieren, überrascht nicht mehr.

* * *

Zu anderen Formen mußte ein anderes Thema führen: die Begrüßung des Kaisers durch unterwürfige Scharen auf dem Marsche. Hier war von vornherein der langgestreckte Heereszug der Römer gegeben, dem ein Ziel zu setzen die Daker eingeführt wurden. Sie konnten natürlich, wollten sie ihrer Aufgabe gerecht werden, nur als dichte Masse erscheinen. So sehen wir sie in den Bildern XC und CXXIII[1] (Taf. 41, 58). Die Stellung der Daker mit grüßendem Gestus hart vor dem Pferde des Kaisers in XC ist ein Motiv, das im gleichen Reliefteil ähnlich bei der Opferszene CII (Taf. 47) vorkommt, sonst aber nie, und das an griechische Reliefs mit heroisierten Reitern anknüpft (vgl. o. S. 38). Hier wie dort sprechen die Gesten derer, die an der Peripherie der dichtgedrängten Masse stehen, besonders stark. Die vorgestreckten Arme sind hier in feiner Berechnung konvergierend so erhoben, daß sie alle auf einen Punkt zu zielen scheinen. In den weniger deutlichen Gesten der weiter Zurückstehenden ist das Bestreben, keine Gesichter zu überschneiden und die Masse nicht allzu wirr zu machen, deutlich. Oben rechts ist der Versuch gemacht worden, einige Figuren im Begrüßungsgestus en face darzustellen[2]), mit wenig Glück, unten ist das Ganze durch zwei ruhig Aufrechtstehende vorn und hinten zusammengehalten; vielleicht nicht ohne höfische Absicht ist ein Kind unmittelbar vor die Hufe des Kaiserpferdes gestellt (vgl. o. S. 32). Wohl nicht unbeeinflußt von diesem und dem folgenden Bild ist das aurelische Relief im Konservatorenpalast[3]), das immerhin zeigt, daß solche Motive nichts Singuläres waren.

Vergleicht man mit diesem ersten Versuch den zweiten (CXXIII), so ist der Fortschritt augenscheinlich.

---

[1]) Bild XC ist entgegen Cichorius nicht von LXXXIX zu trennen, obwohl letzteres besser im Zusammenhang der Marschbilder behandelt wird, wie der entsprechende Teil von CXXIII. Daß der Kaiser zu beiden gehöre, gibt auch Cichorius III, 92 zu. Aber auch das Pferd seines Begleiters vorne scheut und dementsprechend staut sich die Bewegung oben bei dem anderen, in dem Hadrian zu erkennen, kaum möglich ist.

[2]) Darin mit Cichorius eine Geste des Schmerzes zu erkennen, vermag ich nicht.

[3]) Helbig-Amelung 891.

Die ganze Masse der Daker ist dichter zusammengeschlossen und hat einen einzigen eiförmigen Kontur. Dabei ist die Bewegung im Einzelnen — der Situation angemessen, da diese um Gnade flehen, während jene nur grüßten — viel heftiger, doch gleichgerichtet. Die beiden vorderen in der unteren Reihe knien, und zwar der zweite etwas höher als der erste, so daß sich ein Übergang zu dem Stehenden vorbereitet. Dadurch war es möglich, eine größere Zahl von Figuren darzustellen, trotzdem die Bildhöhe nicht einmal ganz ausgefüllt wird. Die Gruppe ist zudem dichter an die des Kaisers und seiner Begleiter herangeschoben, die sie zum Teil überschneidet. Auf das bühnenmäßige Verhältnis des Knienden, der eigentlich vom Rücken gesehen werden müßte, zum Kaiser, sei auch hier wieder aufmerksam gemacht.

Ganz unverkennbar ist der enge Zusammenhang von Szene CXXX (Taf. 61) mit diesem Bilde, mag nun eine Gesandtschaft oder eine Unterwerfung dargestellt sein (vgl. o. S. 55). Die Vereinigung eines Knienden mit Ausschreitenden ist direkt übernommen und der Mann rechts vorne buchstäblich von dem des vorigen Bildes an gleicher Stelle befindlichen abgeschrieben. Auch die Höherstellung des Kaisers findet sich hier nur viel schärfer ausgeprägt wie dort, und wieder überschneiden sich die Gruppen etwas. Es ist dies ein Fall, in dem der Zusammenhang aufeinanderfolgender Szenen besonders eindringlich ist.

Wir haben bei dieser Zusammenstellung noch zwei Szenen zurückgestellt, die sich durch ihre breite Anlage besonders herausheben. Es ist das das große Bild, das die Unterwerfung der Daker am Ende des ersten Krieges vorführt (LXXV = Taf. 35) und die Gesandtschaft mit den verschiedenen Volkstypen im zweiten Kriege (C = Taf. 46). Erstere geht auf einen historischen Vorgang zurück, zeigt ihn aber, wie nachgewiesen werden konnte (vgl. o. S. 56), stark modifiziert. Das Hauptproblem des Bildes war, den Unterwerfungsakt einer großen Masse von Barbaren inmitten des feierlich aufgestellten römischen Heeres vorzuführen. Die ältere Kunst hatte sich, wenn sie solche Themata überhaupt mit Aufgebot großer Massen behandelte, wohl damit begnügt, sie im langen Zuge auf das Tribunal des Kaisers zukommen zu lassen, die vordersten kniend; nur wenige Figuren mochten die Frieskomposition hinter und zu Seiten des Tribunals abschließen. Derlei Kompositionen dürfen wir noch aus dem schwachen Nachklang des Augustusbechers von Boscoreale erschließen[1]). Hier dagegen ist das Ganze in große, rhythmisch gegliederte Massenabschnitte geteilt. Drei Bildteile sind es, die sich wesentlich unterscheiden lassen, jeder in sich geschlossen; doch sind die beiden Teile rechts dem Hauptteil links durch die durchgehende Richtung der einheitlich bewegten Massen in der Nachfolge älterer Frieskompositionen untergeordnet. Dieser linke Bildteil enthält bereits alle notwendigen Elemente solcher Szenen: den Kaiser auf dem Tribunal, umgeben von seinem Heer, kniende und stehende Barbaren vor ihm. Als Prospekt dient hier die langgestreckte Mauer der übergebenen feindlichen Hauptstadt[2]), die links gerade soweit reicht wie die letzten zu diesem Bildteil gehörigen Figuren. Davor baut sich das Bild in zwei Gründen auf: hinten zunächst eine langgestreckte, lebendige Mauer von römischen Soldaten, streng frontal und nur in Haltung der Köpfe, Arme, Schilde so leicht bewegt, daß sie nicht tot erscheint. Davor das Tribunal mit dem Kaiser; rechts unterwürfige Daker, zwei Kniende und fünf Stehende (zu ihrer Deutung vgl. S. 56 Anm. 2), denen wohl nicht zufällig links hinter dem Tribunal gerade die sieben Römer am linken Bildrande entsprechen. Ein das Tribunal zum Teil verdeckender kniet mit in prächtiger Pose

[1]) Daß dies Bild in der Nachfolge dieses Typus im Gegensatz zu späteren Abwandlungen steht, hat bereits Schumacher, Germania I, 1917 S. 14 hervorgehoben.

[2]) Daß sie es ist und nicht das römische Lager, kann hier nicht ausführlich erörtert werden. Nur ein wichtiges Argument sei, da es figürliche Bestandteile betrifft, genannt: die Leute, die hinter der Mauer mit großen verschnürten Ballen sichtbar werden, deuten keinesfalls den Abmarsch an. Was diese Ballen betrifft, so geht es nicht an, mit Cichorius darin „Truppengepäck“ zu erkennen, ein übrigens nicht ganz klarer Begriff. Solche verschnürte Ballen, die wir auch von gallischen Reliefs kennen (Espérandieu II 436 Nr. 1670 und V, 291 Nr. 4131) begegnen in der Tat auf der Trajanssäule häufig im Zusammenhang mit Truppenverschiebungen, sehr viel öfter im ersten Kriege als im zweiten: XXXIII, XXXV, XLVI, XLIX, CVII. Aber in Bild II liegen sie in einem Boot auf der Donau, wie zu beiden Seiten Fässer, und hier wird man eher annehmen dürfen, daß sie Proviant enthalten. Diese Deutung ist auch bei jenen Reise- und Marschszenen sehr angemessen, wo gleichfalls gelegentlich Fässer begegnen (LXII, CXXIX); denn daß sie Zeltbahnen enthalten, wie Petersen I, 83 Anm. 2 annimmt, ist ganz unerweislich. Diese Deutung sowohl, wie auch die auf Truppengepäck wird schon durch Bild CLIII widerlegt, wo einer der deportierten Daker so einen Ballen, hier wohl mit seiner Habe, auf der Schulter trägt. Enthalten sie aber Proviant, so ist das Motiv hier verständlich: auch in Bild CXXIV tragen römische Soldaten ja in der eroberten Hauptstadt erbeuteten Proviant, dort in Säcken einher. Diese Deutung wird noch gestützt im Vergleich mit Markussäule Bild 111, wo nur verständich wird, daß gerade die Legionare derartige Ballen tragen, wenn sie Beute enthalten. Die Beute aber wird natürlich wie in CXXIV aus der eroberten Stadt fortgetragen.

flehend emporgeworfenen Armen vermittelnd zwischen beiden Gruppen. Durch das Zahlenverhältnis der Figuren rechts und links, aber auch dem Raume nach sitzt das Tribunal mit dem Kaiser in der vorderen Reihe in der Mitte dieses Bildflügels. Das Heer hinten aber ist nicht so weit nach links durchgeführt wie jene, sondern dort links um zwei Figuren verkürzt, so daß von ihm gemessen die ganze Gruppe des Tribunals mit den beiden Knienden davor, die Mitte zu bilden scheint. Doch weisen wieder die Kopfhaltungen der Soldaten und die der Zahl nach gleichmäßige Verteilung der Standarten rechts und links vom Kaiser ihm die zentrale Stellung zu. Es entsteht so eine Art schwebender Symmetrie, indem mehrere symmetrische Systeme sich durchdringen, wie wir sie ähnlich bei Bild XCIX feststellen konnten (vgl. o. S. 38). Der Kaiser ist übermächtig groß in hier wirksam verwandtem Nachklang alter isokephaler Friesbehandlung. Durch die stehenden Daker rechts wird dieser Bildteil auch im Vordergrunde scharf gegen den anschließenden abgesetzt. Die beiden anderen Bildteile bestehen nur aus unterwürfigen Dakern und nehmen zusammen etwa den gleichen Raum ein wie der erste. Doch ist auch hier bezeichnend, daß eben nicht ein langgestreckter, einheitlich durchgeführter, prozessionsartiger Zug dargestellt ist, sondern zwei getrennte, auch numerisch gleichwertige Gruppen. Die erste besteht aus zwölf noch auf gleichem Niveau knienden Figuren und zeichnet sich durch ihre einheitlich niedrige Kopfhöhe aus dem Ganzen als geschlossene Masse ab. Ihr entsprechend hat sie einen weiter nach vorn herabgeführten architektonischen Prospekt bekommen, in den großen Belagerungswerken des Hintergrundes, wie ihn der erste Bildteil in der Stadtmauer besaß. Es folgt der dritte vor felsiger Kulisse vom zweiten nicht nur durch aufrechtere Stellung abgetrennt, sondern auch über ihn durch eine Geländestufe emporgehoben. Die Bewegung der hier wie bei den Knienden mit geringen Abwandlungen vorgestreckten Hände wird noch durch den Bau der Gruppe selbst verstärkt, die sich wie ein Keil nach links hin vorschiebt: einer an der Spitze, dann zwei, endlich dreimal drei Figuren nebeneinander in schräg gestellten Reihen. Und über diesen aufsteigenden Massen am rechten Bildende, durch ein eigenes Geländepostament so hoch über alle anderen Figuren herausgehoben, daß er mit dem Scheitel fast den oberen Friesrand berührt, und die Seinen, wie Trajan die Römer, auch an Wuchs um Hauptеslänge überragend, steht Decebalus. Auch er hat die Hände vorgestreckt, doch steht er aufrecht wie kein anderer und ungemein würdevoll da. Wie eine Kaskade ergießt sich von ihm aus in mehreren Stufen der Strom der Flehenden zu Trajan. Dies Bild ist vielleicht das schönste der ganzen Säule und eins der glänzendsten Werke der römischen Plastik überhaupt. Wer den mächtigen Rhythmus dieser Massen und die imponierenden Gestalten ihrer Führer auf sich hat wirken lassen, wird es jedenfalls nicht bedauern können, daß solcher Bildgestaltung zuliebe die Wirklichkeit nicht eben ängstlich behandelt wird. Von der seltsamen Stellung des Decebalus war oben (S. 56) die Rede. Sie ist durch die Interpretation selbst erklärt. Und will man nach einer tieferen Begründung suchen, so liegt in der Tat eine solche nahe: die Erscheinung des Königs hier hinten in der Höhe, der wahrhaft die Massen zu seinen Füßen beherrscht, mögen sie auch noch so demütig auf den Römerkaiser zustreben, hat etwas Drohendes, sie wirkt wie ein Hinweis auf Kommendes. Auch im Einzelnen ist gerade in diesem Bilde erkennbar, wie wenig den Künstler peinliche Sorge um Genauigkeit des Details quälte. Es fehlen im römischen Heere die Legionare, die doch den Hauptteil am Kriege gehabt haben müssen, ganz; es fehlt auch die Kavallerie und die Garden sind nur durch ihre Fahnen vertreten[1]).

Das Gesandtschaftsbild C (Taf. 46) ist wahrscheinlich in erster Linie als eine Studie von Volkstypen zu bewerten (vgl. o. S. 56). Die Menge der Gesandten ist denn auch mit prächtiger Herausarbeitung des Charakteristischen zur Darstellung gekommen. Dieser Charakter des Bildes sicherte von vornherein den Barbaren das Übergewicht an Masse gegenüber den Römern, die in immerhin auch nicht geringer Zahl ihnen gegenüberstehen. Ja, es ist sogar so eingerichtet, daß das Bild in zwei Hauptteile zerfällt, deren rechter sich vor dem Suburbium und deren linker sich vor der Stadt selbst aufbaut. Im letzteren, so abgeteilt, erscheinen zwei Paare von besonders seltsam gewandeten Leuten. Jedesmal ist der weiter rechts Stehende von ihnen in Rückenansicht dargestellt. Die beiden letzten haben noch abweichend von den übrigen ihre Waffen und halten ihre Pferde am Zügel. Man wird sie hier am Bildende als eben ankommend deuten dürfen, wie ja auch die Gesandten in XXVII zu Roß und mit Waffen nahen, dann in XXVIII zu Fuß und ohne solche er-

[1]) Man kann die Schwierigkeit nicht aus der Welt schaffen, indem man mit Cichorius annimmt, die Legionen hätten auf dem rechten nicht mit dargestelltem Flügel des Heeres gestanden (II, 359). Und auch der Versuch, die Legionen wenigstens durch ihre Offiziere vertreten lassen zu sein, deren Truppenteil keineswegs erkennbar ist und die bei den Auxilien stehen, hilft nicht weiter. In Wahrheit hat der Künstler nur Auxilien dargestellt, weil er eine möglichst homogene Masse brauchte.

scheinen[1]). In der rechten Bildhälfte stehen sich Römer und Barbaren etwa gleichgewichtig gegenüber. Trajan im Redegestus, durch besondere Größe ausgezeichnet, zwischen einem Lictor rechts und einem Begleiter links. Diesen drei Personen entsprechen links vorne drei Barbaren. Der mittelste an dem Kaiser entsprechender Stelle mit beiden gestikulierend erhobenen Händen ist wohl ihr Rädelsführer. Der letzte links wendet den Kopf zurück und stellt so die Verbindung mit dem linken Bildteil her. So ist auch hier nach Möglichkeit eine klare Gliederung erreicht.

* * *

Die mannigfachen Szenen, die in diesem Kapitel zusammengefaßt sind, ergeben doch ein klares Bild des künstlerischen Wollens. Im Einzelnen sehen wir vielfach wieder deutlich das Arbeiten mit typischen Elementen, die die Kunst seit langem ausgebildet hatte. Und auch in den Gesamtkompositionen sind Nachklänge älterer friesartiger Bildgestaltung noch zu spüren. Im ganzen aber tritt eine Umwertung zu immer größerer Massen- und Gruppenwirkung ein. Wie hier ein systematisches Bestreben in kontinuierlicher Entwicklung zu immer strafferen, abgewogenen und gesammelten Bildkompositionen führt, lehren besonders die Vergleiche von Bild XXXIX und CXLI, XC und CXXIII und das noch in einzelnen Absätzen erfaßbare Fortschreiten bei den Szenen der Gefangenenvorführung. Wie dies Thema in seiner Entwicklung und die eng damit zusammenhängenden Fesselungsbilder mit ihrem Ausgang von geläufigen Typen, die im weiteren Verlaufe mit neuer Gruppenbildung allmählich abgestreift werden, bis letztere am Ende sich durchsetzt, so lassen auch andere Szenen deutlich erkennen: die künstlerische Entwicklung spielt sich mit der fortschreitenden Erzählung ab, das Folgende knüpft an das Vorhergehende an. So viel bewußter Arbeit an der Bildgestaltung steht auch hier vielfach eine gewisse äußerliche Mache gegenüber. Es wird weniger Gewicht darauf gelegt, daß jedes Motiv aus dem Bildthema innerlich entwickelt ist, als daß es möglichst im Rahmen der Bildkomposition einen wirksamen Effekt gäbe. Endlich aber zeigt sich auch hier wieder: diese so stark auf Formprobleme eingestellte Kunst legt wenig Wert auf die ihr so oft irrtümlich nachgerühmte, geschichtliche Genauigkeit, weder in wichtigen Dingen noch in Nebensachen, weder in der Auswahl der Szenen, die der Stoff bot, noch in ihrer Ausgestaltung

V. Märsche und Reisen.

Es werden in diesem Abschnitt im weitesten Sinne alle diejenigen Bilder zusammengefaßt, die die Ortsveränderung größerer oder kleinerer Menschenmassen darstellen, sei diese Ausmarsch, Vormarsch oder Rückzug zu Fuß oder zu Pferde, Abreise, Fahrt oder Ankunft zur See. Es ist selbstverständlich, daß diese ganz verschiedenen Stoffe sich auch verschiedene Darstellungsformen geschaffen haben, schon unabhängig von den besonderen geschichtlichen Bedingungen. Dadurch jedoch, daß gewisse Gemeinsamkeiten der künstlerischen Probleme alle diese Szenen verbinden, rechtfertigt sich ihre Zusammenfassung in einem einheitlichen Abschnitt.

Gerade mit ihnen hat die moderne Interpretation sich oft besonders eingehend beschäftigt. Denn naturgemäß knüpft hier das Interesse des Historikers in erster Linie an. Käme doch eine Rekonstruktion der Marschbewegungen beider Parteien und ihre kartographische Fixierung einem Wiederaufbau verlorener Geschichtsquellen nahe oder gar mehr als diesem: sie allein würde uns einen Einblick in die Strategie gestatten, den wir selbst für andere Feldzüge, wo reichere und bessere Überlieferung uns erhalten ist, aus ihr oft nicht mehr zu gewinnen vermögen. Mehr freilich als die Menschen lehren, so setzen die Interpreten voraus, gerade hier Gelände und Architektur. Über deren Wert wird an anderer Stelle gehandelt. Nur sei hier vorweg bemerkt, daß, wie das gerade in diesen Bildern besonders scharf zutage tretende Mißverhältnis zwischen den

---

[1]) Es ist ganz unmöglich, mit Cichorius in ihnen eine Andeutung künftig feindseliger Haltung zu erkennen. Daß die Männer die einzigen vom Kaiser abgewandten seien, trifft nicht zu. Es gilt höchstens für den rechten, aber dann ebenso gut für den Mann auf Platte 262 unten rechts oder, wenn man nach der Kopfwendung gehen will, auf 263 oben Mitte. Cichorius folgert aus den Waffen: Gesandte tragen (sic!) bei der Unterhandlung keine Waffen. Also, sollte man denken, diese unterhandeln noch nicht, aber nach Cichorius III, 152 sollen die Waffen und Pferde andeuten, daß sie zwar unterhandeln, aber in Zukunft einmal Feindseligkeiten eröffnen wollen.

Figuren und ihrer landschaftlich-architektonischen Umgebung, auch andere Tatsachen jener Annahme nicht eben günstig sind. So hätte es doch von vornherein, wäre das Bestreben nach militärgeographischer Deutlichkeit maßgebend gewesen, nahe gelegen, Ausgangs- und Zielpunkt, das Woher und Wohin am Anfang und Ende der langgestreckten Bilder anzudeuten. Dies aber ist in den seltensten Fällen unzweideutig geschehen (XXI, XXXIII—XXXV, XLVIII—L, LXXIX—LXXX, LXXXVII—LXXXVIII, CI—CII, CVI—CIX, CXXXII—CXXXIII). Vielfach ist nur der Ausgangspunkt deutlich (IV—V, XLVI, LXXXIX, CXXII, CXXVI, CXXXI), bisweilen nur das Ziel (XIV, XXV/XXVI?, LI, LXI, LXV, XCIII, XCVI/VII, XCVIII/IX, CXXXVIII), wo dann das eine oder das andere aus der Gesamtkomposition auf Umwegen oder durch Rückschlüsse erst in mühsamer Interpretation gewonnen wird. Aber es fehlt auch nicht an Fällen, in denen solche Methoden allein irgendwelche Anhaltspunkte gewähren können, indem einfach eine marschierende Abteilung gezeigt wird ohne Ausgang und Ziel, mitten zwischen anderen Szenen (VII, XXII, XXXVI, LV, LXII, LXIII, CXXXVI, CXL, CLIV/V). Gewiß sind wir entfernt davon, zu bestreiten, daß in der Tat auch in diesen Fällen jene obigen Anhaltspunkte dem Verständnis weiterhelfen können. Allein diese Zusammenstellung zeigt doch deutlich, daß eine unzweideutige Schilderung der Truppenbewegungen, ihrer strategischen und militärgeographischen Bedeutung, ein wirkliches Marsch- und Reisejournal keineswegs letztes Ziel und Absicht dieser Szenen sein können. Nicht einfach als Etappenstrecken, ablesbar wie auf einer Wegekarte, sind sie eingeführt. Vielmehr müssen die Bilder auch anderes Interesse beanspruchen. Der Marsch und die Reise in ihren verschiedenen Formen sind häufig sicher in tieferer künstlerischer Absicht eingeführt.

Dem entspricht auch die Verteilung der einzelnen Szenen. Natürlich war es schon an sich im Rahmen des Reliefbandes unmöglich, alle erforderlichen Marschbewegungen darzustellen. Beschränkungen waren hier von vornherein unerläßlich. Wenn dem Künstler an einer klaren Berichterstattung über die militärischen Operationen gelegen war, hätte er sich mit den hauptsächlichen Marschbewegungen, die die einzelnen Kampfabschnitte verbanden, bescheiden müssen. Wie steht es nun aber damit? Bisweilen fehlt zwischen Vorgängen, die jeder für sich bedeutend an verschiedenen Orten spielen, jede Truppenbewegung: so zwischen XXXVIII und XL, LXX, LXXI, LXXII und LXXIII, um nur einige Fälle herauszugreifen. Offenbar ist auch hier der Künstler so verfahren, daß er von der Wirklichkeit aufgriff, was ihm genehm war. Märsche haben fast alle auf der Säule dargestellten Handlungen verbunden. Wiedergegeben sind sie nur, wo dies Thema wirkungsvoll in sich oder im Zusammenhang der Bildkomposition war. So haben wir z. B. gesehen, daß das Vorrücken der Römer zu Beginn des ersten Krieges wesentlich mit Bauszenen umschrieben wurde, die nach Inhalt und Form geeignet schienen, eine wirkungsvolle Vorbereitung dazu zu geben (vgl. o. S. 40). Und ähnlich ist der Vormarsch zu Beginn des zweiten Krieges zum größten Teile in höchst weihevollen Opferszenen dargestellt, die auf die endgültige Entscheidung vorbereiten (vgl. o. S. 29 ff.). Schwerer als diese Gründe, die zur Ersetzung der Marschbilder durch andere Szenen in gewissen Bildkomplexen führten, sind die zu nennen, die anderswo ihre mehr oder weniger breite Ausführung geboten. Hier überlagern sich geschichtliche Möglichkeiten und Realitäten, Gründe der Gesamtkomposition und Interesse an der Bildgestaltung in oft schwer zu entwirrender Dichtigkeit. Doch läßt sich an einigen Punkten noch ein Leitgedanke auffinden. So stehen besonders breit ausgeführte Marschbilder oder gar mehrere solcher am Beginn der einzelnen Kriegsabschnitte, wie Bild IV/V die erste Campagne des ersten Krieges, XLVIII—L die zweite, die Reisebilder LXXIX—LXXXI den Beginn des zweiten Krieges, CI—CII den letzten Abschnitt desselben einleiten. Dadurch wird die Initiative der Römer von vornherein als das Entscheidende hervorgehoben, ob mit Recht mag dahingestellt bleiben[1]). Zugleich aber ist die Entwicklung eines Heereszuges am Anfang mit der stark vorwärtsweisenden Richtungstendenz solcher Bilder ein äußerst wirksames Mittel im eigentlichen Sinne hineinzuführen in die Ereignisse. Dies wird besonders deutlich beim ersten Bild IV/V, eigentlich dem ersten des ganzen Säulenreliefs, wo aus der vorhergehenden Leere die dichtgedrängte Masse des Heeres herausbricht und den Beschauer gleich nach vorne reißt, wo es mehr zu sehen gibt. Dieser über sie hinausweisende Charakter der Bilder hat denn auch ihre Einfügung vor entscheidenden Ereignissen veranlaßt, auf die sie durch die Richtung der Massen hinführen. Hierher gehören die beiden breitangelegten Marschszenen XXI/XXII vor der großen Schlacht in XXIV, die Reise- und Marschszenen von XXXIII—XXXVI vor den zusammenhängenden Kämpfen XXXVII—XL, LXI—LXIII vor dem großen nur mit abtrennenden Zwischenbildern

[1]) Für den Beginn des zweiten Krieges hat Petersen II, 125 sie geleugnet.

durchsetztem Kampfkomplex von LXIV[1])—LXXII, das dakische Anmarschbild XCIII vor den Kämpfen XCIV—XCVI, namentlich aber die große Marschfolge von CVI—CIX als Vorbereitung auf die Kämpfe um die dakische Hauptstadt, CXXIII als Überleitung zu deren Besetzung, CXXXII—CXXXIII vor dem letzten Kampf. Für diese Tendenz der Szenen ist bezeichnend, daß solchen vorbereitenden Vormarsch- und Reiseszenen vor den Ereignissen im allgemeinen keine anschließenden danach gegenüberstehen. Und wo letzteres der Fall ist, wie in XLVI, ist die Ausführung viel weniger breit. Diese eine Szene steht den Bildern XXXIII—XXXVI gegenüber. Ähnlich ist das Verhältnis von CXXXVI zu CXXXII/CXXXIII. Hier wirkte schon die Form des Reliefbandes ein, in dem solche rückwärtigen Anknüpfungen mißverständlich wirken konnten. Deshalb hat auch der Künstler am Ende des ersten Krieges den Kaiser nicht eigentlich auf der Reise gezeigt, sondern bei einer Adlocutio im Reisekostüm (vgl. o. S. 22). So nehmen denn auch die Abzugsszenen am Ende des ersten (LXXVI) und zweiten Krieges, letztere mehr durch den Reliefraum gedehnt, nur wenig Platz ein. Was außerdem noch übrig bleibt, erklärt sich auf andere Weise: LV rahmt antithetisch die wohldurchdachte Komposition des Adlocutionsbildes LIV ab und ist nur seiner gegensätzlichen Stellung zu der Menschenmasse am rechten Bildrand von LIII wegen eingeschoben. LXXXVIII—LXXXIX unterbricht die sonst allzu gleichmäßige Folge der Opferszenen wie XIV die der Baubilder. VII rückt zwei Kaiserbilder auseinander; LXXIV zeigt nur im Kontrast zu LXXVI rastende Römer an einem Rande des Unterwerfungsbildes den ihre Heimat verlassenden Dakern gegenüber[2]). In allen diesen Fällen sind geschichtliche Schlüsse nur mit Vorsicht zu ziehen.

Anders liegt es bei einigen anderen Szenen: Sicherlich einen geschichtlichen und unzweifelhaft gerade für den Meister der Trajanssäule höchst bedeutsamen Akt führt Bild CXXXVIII vor, das einzige dieses ganzen Szenenkomplexes, bei dem uns noch an Hand der Überlieferung die Verifizierung möglich ist. Hier wird der Transport der Schätze des Decebalus gezeigt[3]), aus deren Erlös das Forum erbaut wurde. Aber schon Petersen hat darauf aufmerksam gemacht, daß nach der Überlieferung der Schatz erst nach dem Tode des Dakerkönigs aufgefunden wurde, während wir ihn hier bereits vorher Trajan zugeführt sehen. Nach Dio hatte weiter Decebalus den Schatz bei seiner Hauptstadt, deren Einnahme im vorhergehenden auf der Säule geschildert war, versteckt. Hier nun sehen wir ihn Trajan, der den König weiter über sie hinaus verfolgt, zugeführt. Es ist doch eine ganz unmögliche Annahme, daß in Wirklichkeit diese Kostbarkeiten nach ihrer Auffindung aus der sicheren Etappe dem Kaiser ins Feldlager, zudem im umständlichen Transport durch unwegsame Berggegend nachgeschafft wurden[4]). Und der andere Ausweg, dieser Aporie durch die Annahme zu entgehen, daß nur ein Teil Trajan nachgeschickt, der andere weiter ins Hinterland transportiert sei[5]), ist ebenfalls ungangbar[6]). Ganz zweifellos entspricht die Darstellung hier keineswegs der Wirklichkeit. Wohl aber wird das Verständnis dieser Szene aus der Stellung des Bildes zu seiner Umgebung klar. Der Künstler hat sein möglichstes getan, um sie organisch und wirkungsvoll einzufügen. Und eben deshalb ist er in der zeitlichen Stellung im Verlauf der Begebenheiten von der Wirklichkeit abgewichen. Erst nach der Einnahme der Hauptstadt konnte die Szene gebracht werden. Hier aber erscheint der Kaiser auf der Säule, wie wohl in Wirklichkeit, weiter vorgerückt. Andererseits aber tritt er nach dem Tode des Decebalus aus Gründen der Gesamtkomposition nicht mehr auf. So war es notwendig, den Transport der Schätze vorher vorzuführen. Dies hat nun der Künstler äußerst geschickt mit eigener Pointe getan, indem er den Vorgang zwischen die beiden antithetischen Bilder, die die letzten Ansprachen des Kaisers und des Dakerkönigs zeigen (vgl. o. S. 13), so einfügte, daß es tatsächlich aussieht, als würden die Schätze von diesem her zu jenem gebracht. Es ergibt sich also hier bei der einzigen auf Grund der Überlieferung nachprüfbaren Szene dieser ganzen Gattung unzweideutiges Abweichen von der Wirklichkeit, wie im Rahmen der Gesandtschaftsbilder bei Bild LXXV. Wie dort, so kann auch hier von urkundlicher Genauigkeit keine Rede sein. Besäßen wir nur das Relief, so würden wir falsch informiert.

[1]) Hier liegt wieder einmal nachweisbar ein Widerspruch mit dem wirklichen Verlauf der Ereignisse vor, auf den schon Petersen I, 69 aufmerksam wurde. Denn nach Dio greifen die maurischen Reiter von anderer Richtung als der des Kaisers an, während sie in LXIV wie er und meist die Römer von links her kommen. Hätte, wie Petersen meint, der Kaiser einen Standpunkt in der Nähe des Kampfplatzes gehabt, von dem aus er die Vorgänge beobachten konnte, so wäre das ausdrückliche *ἑτέρωθι* ebenso unverständlich wie das *ἦλθε δὲ πρὸς αὐτὸν αὐτεπάγγελτος*. Der Eindruck des Bildes ist aber in der Tat der Petersens Interpretation zugrundeliegende.

[2]) S. Petersen I, 83. [3]) Reinach S. 57; Cichorius II, 333ff.; Petersen II, 110.

[4]) So Petersen a. a. O. [5]) Cichorius a. a. O. [6]) Vgl. Petersen a. a. O.

Wie in Auswahl und Einfügung der Szenen, so tritt ihre Stilisierung auch im Einzelnen hervor. Von dem abwechslungsreich künstlichem Bau, der weit davon entfernt ist, die Einförmigkeit soldatischer Marschkolonnen wiederzugeben, wird weiterhin die Rede sein. Aber auch schon in den Bestandteilen, aus denen diese sich zusammensetzen, und deren Abfolge sind auffällige Widersprüche festzustellen. Selbstverständlich ist schon die Beschränkung auf eine oder wenige Truppengattungen nicht, wie sie in den meisten Bildern zutage tritt, sollte es jedenfalls gerade für die Erklärer nicht sein, die die Säule als eine Art bildnerisches Generalstabswerk betrachten. Denn daß man auch im langgestreckten Zuge verschiedene Truppenteile durch einzelne oder wenige Leute vertreten lassen und so, wenn auch nicht restlos, doch bis zu einem gewissen Grade zeigen konnte, welche Formationen beteiligt waren, lehrt Bild CVIII. Dort ist einmal mit Rücksicht auf die hervorragende geschichtliche Bedeutung von solcher Differenzierung Gebrauch gemacht. Im allgemeinen erscheinen jedoch nur einzelne Truppengattungen an Stelle einer Masse verschiedener, auf deren Aufzählung einheitlicher Bildwirkung zuliebe verzichtet wurde: so in IV—V nur Legionare, Garden und Kavallerie; in VII nur Reiterei wie auch in XXI; in XXII nur Legionare, obwohl — jedenfalls nach Ausweis der Säule — in der folgenden Schlacht neben diesen beiden Gattungen gerade die Auxilien und Irregulären einen hervorragenden Anteil haben. In XXXVII sehen wir den Kaiser nur mit Kavallerie, Irregulären und Auxilien auf dem Marsche, und doch wirken bei den folgenden Operationen Legionen und Garde hervorragend mit (XL!). Während der ganzen zweiten Campagne des ersten Krieges erscheinen nirgends auf dem Marsche jene Irregulären, die in den Kämpfen dort eine besondere Rolle spielen. Den Hauptbestandteil bilden auch hier die Legionen (XLVIII—LI, LV, LXI—LXIII), daneben die Kavallerie (XLVIII, LVII) und spärliche Auxilien (LVII, LX). Legionen und Kavallerie, bisweilen mit Gardefahnen, herrschen wiederum ausschließlich im ersten Teil des zweiten Krieges (LXXXVIII—LXXXIX, XCVI/XCVII, XCVIII, CI). Und auch noch in der großen Marschfolge CVI—CIX sind dreiviertel des Bildraumes, CVI ganz und CVIII zur Hälfte, den Legionen vorbehalten. Wieder ausschließlich Legionare rücken in CXXIII vor, wie lediglich ein Trupp von Auxilien in CXXVI den Weitermarsch aus der besetzten Stadt ankündigt. Man wird angesichts dieser Uniformierung der römischen Marschkolonnen der Tatsache kaum allzu viel Bedeutung beimessen dürfen, daß in den Bildern CXXXII/CXXXIII und CXXXVI nur dakische Comati und kein einziger Pileatus erscheinen. Es ergeben sich aus dieser Übersicht drei wesentliche Tatsachen: erstens entsprechen die in den Marschbildern erscheinenden Truppengattungen keineswegs den wirklich marschierenden und an den mit ihnen verbundenen Handlungen Beteiligten, eine Tatsache, die durchaus mit Feststellungen in den ersten drei Kapiteln zusammenstimmt. Zweitens ist nach Möglichkeit eine genaue Berichterstattung durch Zusammensetzung der Heereszüge aus einzelnen oder wenigen Vertretern verschiedener Truppengattungen vermieden; vielmehr bestehen die Bilder aus einer einzigen, einheitlich uniformierten Masse oder aus nur wenigen in sich einheitlichen, großen Gruppen. Drittens endlich überwiegen die Legionen und die Kavallerie durchaus. Die beiden letzten Tatsachen entsprechen auffällig unseren Feststellungen an den Baubildern: auch dort ließ sich ja ein — allerdings fast ausschließliches Vorherrschen der Legionen kontastieren und auch dort traten diese wie eine andere Truppengattung stets für sich auf (vgl. o. S. 42). Daß hier daneben die Kavallerie als Hauptbestandteil hinzutritt, ist ganz natürlich. Ebenso, daß, wenn überhaupt schon einer Gattung von Fußtruppen daneben der Vorrang eingeräumt wurde, dies der Kernbestandteil des Heeres, die Legionen waren. Grund dieser Uniformierung wird aber hier wie dort der Wunsch, die Bilder in geschlossenen Masseneinheiten zusammenzuhalten, gewesen sein. Mußte bei den Baubildern befürchtet werden, daß ohne eine solche Vereinheitlichung das lockere Gefüge auseinander fiel, so bot sie hier eine willkommene Unterstützung, die einheitliche Bewegung in einer gleichförmigen Masse besonders wirksam erscheinen zu lassen.

Es entspricht dieser Auffassung, daß die Legionen als einzelne geschlossene Truppe dargestellt sind, die jeweils ein ganzes Bild oder einen großen Bildteil füllen, mit Offizieren, Fahnen, Musik an der Spitze. Dadurch wird die Illusion hervorgerufen, daß hier wirkliche Truppenkörper dargestellt sind. Daß es dabei wiederum nicht auf das buchstäbliche Wiedergeben eines zufälligen Ausschnittes der Wirklichkeit ankam, etwa im Sinne eines Momentbildes, sondern nur auf den einheitlichen Bildeindruck, zeigen die Abweichungen in der Auswahl und Reihenfolge der Funktionäre an der Spitze. Ein Offizier schreitet durchweg vorauf (IV/V, XXI, XXVI, XLVIII, LXI, LXIII der Kaiser, XCVI, XCVIII, CVI unten, CVIII oben der Kaiser, CXXIII der Kaiser). Doch in einigen Bildern, vielleicht nicht zufällig den aufeinander folgenden XLIX,

L, LV fehlt er, in LI rechts sind niedere Chargen an seine Stelle getreten, in CVI oben finden sich zwei Führer. Die Musikanten sind dargestellt in V, XXVI, XLVIII, L (wo nur die Instrumente nicht ausgeführt sind), LXI, CVI, CVII oben, CXXIII. Immer sind es Cornicines, doch ist ihre Zahl schwankend (zwei in V, CVI oben und unten, aber nur einer in XXVI, XLVIII, L, vielleicht auch in LI, wenn der singuläre Rundschild dort als mißverstanden ausgeführt anzusehen ist; CVIII oben, CXXIII, sogar drei in LXI) und eben so ihr Platz im Zuge. Bisweilen nämlich schreiten sie ganz vorn noch vor dem Offizier (V, XLVIII, CVIII oben), andere Male unmittelbar hinter ihm und vor den Fahnen (LXI, CVI oben und unten), und dies scheint nach Josephus (Bellum V, 2) ihr richtiger Platz gewesen zu sein[1]; dann wieder hinter (XXVI) oder zwischen diesen (CXXIII). Häufig aber fehlen sie ganz. Ähnlich steht es mit den Fahnen, die nach Zahl und Art ungleichmäßig auftreten, manchmal ganz fehlen, häufig gar nicht zu den Truppengattungen passen. Daß ihnen überhaupt auf der Säule wenig geschichtlicher Wert eignet, hat schon Petersen[2]) ausgeführt. Zu diesen Tatsachen, die zeigen, daß der Künstler bei der Formierung seiner Legionszüge so verfuhr, daß er Einzelzüge der Wirklichkeit wiedergab, abwandelte oder fortließ, wie es ihm genehm war, kommen weitere auffällige Erscheinungen. Musikanten fehlen den Truppengattungen außer den Legionen und Garden vollständig, sie erscheinen weder bei den Auxilien noch bei den Irregulären und der Kavallerie; bei ersteren auch niemals Fahnen, bei letzteren nur einmal (VII) ganz im Anfang. Und ähnlich steht es mit den Offizieren, die der Kavallerie, wenn nicht der Kaiser an der Spitze reitet, fehlen[3]). Und auch bei den Auxilien und Irregulären. Es ist schwer festzustellen, welche Gründe zu dieser Auslassung geführt haben. Jedenfalls aber ist hier nicht ein sorgsamer Chronist am Werke. Denn nach der Berichterstattung des gleichen Mannes sind gerade diese Truppen an den Kämpfen hervorragend beteiligt und wir würden gerne aus ihren Fahnen[4]) Anhaltspunkte für ihre Identifizierung gewinnen.

Es gesellen sich dazu weitere Erscheinungen, die durchaus der Wirklichkeit zuwiderlaufen. Die Truppen erscheinen bisweilen mit dem Helm auf dem Kopfe, zum Teil haben sie ihn abgenommen und tragen ihn dann (am Kinnriemen?) aufgehängt auf der Schulter. Man hat darin vielleicht mit Recht eine Differenzierung nach Nähe und Entfernung vom Feind erkennen wollen. Daß es aber häufig vorkommt, daß der Helm überhaupt gar nicht vorhanden ist (V, VII, XXVI, zum Teil in XLIX, L, LI, LV, LXXXIX, CVI oben, CVIII oben), zeigt, daß der Künstler auf dies Detail keinen Wert legt. Anders steht es mit der Tatsache, daß nicht nur der Kaiser, sondern auch die Offiziere stets ohne Helm erscheinen[5]). Hier ist die Porträtsähnlichkeit, auf die es abgesehen war maßgebend für solche Darstellungen gewesen. Im ersten Marschbild IV tragen die Legionssoldaten an der Spitze ihrer langen geschulterten Lanzen allerlei Gerät, Brotbeutel, Kochgeschirre u. a. m. aufgehängt. Es fällt schwer, zu glauben, daß solche Form, die Dinge zu tragen wirklich gebräuchlich gewesen sei. Immerhin mag derlei gelegentlich vorgekommen sein und dem Künstler den Gedanken eingegeben haben, den oberen leeren Bildteil so zu füllen (s. u.). Keinesfalls aber darf man darin eine wahrheitsgetreue Abbildung des schweren römischen Truppengepäcks sehen, das in recht erheblichem Gewicht (20 kg) jedermann selbst auf dem Buckel zu tragen hatte[6]). Es bleibt die recht auffällige Tatsache bestehen, daß diese wirkliche Marschform, in der die Legionare nach Josephus (Bellum III, 5) wie schwerbepackte Esel einherzogen, auf der Säule nicht zur Darstellung gekommen ist. Daß der Künstler das aus Schönfärberei nicht habe zeigen wollen, ist wenig wahrscheinlich. Denn wir sehen die Legionare in den Baubildern oft genug schwer arbeitend und schwere Lasten tragend. Vielmehr wird auch hierfür maßgebend gewesen sein, daß die Darstellung solcher gepäcktragender Leute das feste Gefüge dicht zusammengeschlossener Züge, das den Marschbildern eigen ist, durchbrochen hätte.

* * *

Es wäre ein leichtes, an Hand der Quellen weiter nachzuweisen, wie wenig getreu das militärische Reglement dargestellt ist. Es mag indessen genug mit diesen Betrachtungen sein und wir wollen nun sehen,

---

[1]) Nicht, wie Domaszewski, Die Fahnen im röm. Heere S. 7 meinte wie in Bild V.

[2]) I, 9; II, 19. [3]) Darauf wies schon Cichorius zu Bild V hin. [4]) Über diese s. Domaszewski a. a. O. 73ff.

[5]) Besonders auffällig in XCVI bei der in den Kampf eilenden Truppe. Auf dem Schlachtrelief im Durchgang des Constantinsbogens erscheint Trajan mitten im Kampf ohne Helm, den ein anderer hinter ihm hoch hebt, so daß man sieht: der Kaiser hat auch einen. Das ist dann auf dem Relief im Thermenmuseum Paribeni Nr. 124 nachgemacht.

[6]) Stolle, Das Lager und Heer der Römer 1912, 37.

wie denn die einzelnen Bilder zu verstehen sind. Es empfiehlt sich, bei der Interpretation drei große Hauptgruppen abzuteilen, an die sich jeweils einzelne kleinere anschließen lassen. Es sind dies die Fußmärsche, die Reitermärsche und die Schiffsreisen. Während sich die letzte Gruppe klar heraushebt, sind die ersten beiden bisweilen verbunden. Diese Fälle werden hier mit der ersten Gruppe besprochen.

Das erste Marschbild IV/V (Taf. 6), zugleich einer der Hauptvertreter der ersten Gruppe, bildet eine große Bildeinheit, die nicht mit Cichorius getrennt werden kann. Seine Abteilung ist nur zuliebe der Annahme erfolgt, daß die beiden Brückenübergänge an ganz verschiedenen Stellen der Donau stattgefunden hätten[1]). Für den unbefangenen Blick ist vielmehr der Eindruck der, daß zwei nebeneinanderliegende Brücken vorhanden sind, die von einem Standpunkt auf dem nördlichen Donauufer unterhalb der linken (nach der Richtung der Pontons) so gesehen werden, daß diese fast ganz, die rechte nur mit ihrem an das Nordufer stoßenden Ende sichtbar wird[2]). Man wird deshalb keineswegs zwingend anzunehmen brauchen, daß das Motiv des doppelten Brückenüberganges vom Künstler nur eingeführt sei, um die Hauptbestandteile der Armee gesondert vorzuführen[3]), obwohl auch solch Verfahren sehr wohl denkbar wäre. Ebenso gut aber ist es möglich, daß der doppelte Brückenübergang eine geschichtliche Tatsache ist und daß Trajan, um den Vormarsch möglichst rasch vonstatten gehen zu lassen, gleich zwei Pontonbrücken nebeneinander über die Donau schlagen ließ. Der Aufbau des Bildes ist im wesentlichen bedingt durch seinen Platz. Es sitzt unten an der Mitte der Südseite, d. h. der Hauptfront der Säule und ist die erste wirklich figurenreiche Szene des ganzen Reliefbandes[4]). Diesen Übergang aus dem landschaftlichen Vorspiel zur eigentlichen Handlung hat der Künstler naturgemäß an die Stelle verlegt, wo das Reliefband, das bis dahin niedriger war, seine volle gleichbleibende Höhe erreicht. Nun entsprach aber in der Form des Gesamtbandes dem nach rechts hin ansteigendem unteren Rand links kein solcher. Hier bildete vielmehr der horizontale untere Säulenablauf die Bildgrenze. Wären links von dem Mittelpunkt der Südfront, von dem aus jener anstieg, die Figuren auf horizontaler Grundlinie bewegt worden, wäre also die Brücke, wie das bei etwas vergröberter Abwandlung unserer Bildidee an der Markussäule geschehen ist, horizontal angeordnet worden, dann hätte es geschienen, als ob weiter rechts die Figuren bergan stiegen; dabei soll doch der ansteigende untere Bildrand von nun an ebensosehr als horizontale Standfläche gelten, wie die Brücke selbst. Es hätte in der Tat sich leicht die Vorstellung bilden können, daß nun weiterhin alle Figuren, die Windungen emporstiegen. Durch die Schrägführung der Brücke wurde diese an sich naheliegende Bewertung nach der Horizontalen von vorneherein ausgeschaltet. Für den, der mitten vor der Südfront der Säule am Ausgangspunkt der Betrachtung steht, entsteht vielmehr zunächst die Illusion, daß er von seinem Standpunkt aus nach rechts und links hin die entfernteren Dinge nach oben zurückweichen sieht. Dadurch wurde zugleich der Übergang zu der schräg aufsteigenden Bodenlinie des Reliefbandes verschleiert, zugleich auch der mit ihrem Ansatz gegebene tektonische Punkt für die Bildgestaltung ausgenützt, indem zur Fußlinie des Reliefbandes rechts symmetrisch, wenn auch nicht ganz schematisch, nach links die Brücken ansteigen. Dies Grundgesetz der Komposition wird durch die Scheidung der Hauptgruppen noch deutlicher. Dem langen Zug der Legionen links entspricht rechts in der Ausdehnung die Kavallerie, wie jener auf der nach links hin ansteigenden Brücke, so diese auf dem bereits nach rechts steigendem unteren Bodenstreifen. Dazwischen schiebt sich das sichtbare Stück der zweiten Brücke, auch dies, wie die erste nach rechts gesenkt. Doch gar nicht dazu paßt die Stellung der Signiferi darauf, von denen der vorderste vielmehr höher steht als die beiden hinteren, wie auch ihre drei sichtbaren Unterarme in gleichmäßig aufsteigende Richtung weisen. Dadurch ist hier der Übergang verschleiert. Die vorgestreckten Unterarme sind überhaupt der stärkste Bewegungsfaktor im Bilde. Sowohl im rechten wie im linken Teile geben sie eine nur hin und wieder unterbrochene Richtungskonstante. Im Gegensatz dazu stehen die straff aufgerichteten, vertikalen Erscheinungen der Offiziere, deren es, den drei Bildteilen entsprechend, drei sind[5]). Nicht zufällig ist bei den beiden hinteren die Vertikalachse noch besonders betont, indem ein Feldzeichen jeweils gerade über ihrem Scheitel aufsteigt, was bei keiner anderen Figur der Fall ist. Die Kavalleristen rechts gehen neben ihren Pferden. Man könnte das

[1]) Ihr haben Petersen I, 15 und Domaszewski, Philologus 1906, 325 zugestimmt.

[2]) Auf die Tatsache, daß letztere im Wasser endet, was übrigens am Original kaum wahrnehmbar ist, ist kein Gewicht zu legen. Derlei Dinge kommen öfter vor. Vgl. den Torbogen in XXXIII.

[3]) Stuart Jones, Pap. Brit. Sc. Rome V, 440ff.

[4]) S. o. S. 64 und weiter im Abschnitt I des 2. Teiles.

[5]) Daß der vordere Trajan sei, mit Cichorius anzunehmen, reicht der Erhaltungszustand nicht aus.

aus dem Thema erklären, daß nämlich nach Überschreitung der Brücke die Leute noch nicht aufgesessen sind. Aber der formale Grund, daß so die rechte Masse besser im Gleichgewicht zur linken war, wird stärker wiegen. In der Zusammensetzung der Figuren und in ihren Motiven ist nichts von der festen Gleichmäßigkeit eines geordneten militärischen Marsches zu spüren. Die Höherstaffelung der hinteren Figuren ist links nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes nur nach rechts zu durchgeführt. Einzelne Leute sind der Abwechslung zuliebe ganz unmotiviert bewegt, wie der vom Rücken gesehene Legionar links in der vorderen Staffel und einzelne in der hinteren und auch rechts finden sich zahlreiche recht unklare Hin- und Herwendungen, die eine gewisse Furcht vor Einförmigkeit veranlaßt hat. Wie links der obere Reliefgrund durch die Lanzen mit dem aufgehängten Gepäck, in der Mitte durch die Fahnen, so ist er rechts durch Lanzen und Hörner belebt[1]). Was an dem Bilde auffällt, ist eine gewisse Antinomie zwischen dem Stoff, der Bewegung nach links, und der zentralen Komposition mit den beiden Seitenteilen. Das tritt um so nachdrücklicher hervor, als das Bild nach rechts hin gewissermaßen offen ist. Es liegen hier offenbar zwei Bestrebungen miteinander im Kampfe: die aus dem Thema heraus entwickelte Form eines einheitlich nach rechts einem Ziele zu bewegten Zuges, das hier am Rand oder außerhalb gesucht werden kann, und die Tendenz des Künstlers das Bild zu einer in sich geschlossenen Einheit gleichgewichtiger Massen zusammenzufassen.

Im nächsten Bild der Fußmarschreihe XXII (Taf. 13) nimmt man gewöhnlich an, daß die dargestellte Legion im Walde Halt mache, um die Bahnung des weiteren Weges in Bild XXIII abzuwarten. Es ist möglich, daß dem Künstler solch Gedanke vorgeschwebt hat, aber er hat nichts getan, um eine solche Bildeinheit anzudeuten[2]). Vielmehr zeigen die oben angeführten Analogien (S. 64), daß die Marschbilder auf die große Schlacht vorbereiten. Die Holzfällerszene ist nur zur Scheidung von der Schlachtreserve eingeführt (vgl. o. S. 40). Immerhin ist hier nicht so sehr das Motiv der Vorwärtsbewegung als das des Haltmachens gewählt. Dadurch schon wurde die Richtungstendenz zum rechten Bildrande abgeschwächt und weiter der zu zentraler Komposition nachgegeben. Obwohl auch hier der Zug rechts seine Spitze hat und das Bild dem Sinne nach dort offen ist, ist von dem wirklichen Eindruck einer langgezogenen Marschkolonne wie in IV nicht mehr die Rede. Schon die Staffelung der Figuren, zum Teil in drei Gründen, so daß die höchste Spitze — zwei ganz sinnwidrig in Anlehnung an einen Versuch in Bild XIII von hinten gesehene, behelmte Köpfe — etwa über der Mitte des Ganzen steht, hebt die Längsrichtung auf; die ruhigen Stellungen verhindern jede klare Bewegung nach rechts und vor allem ist die am stärksten wirksame Figur nicht etwa der Führer rechts, sondern der Fahnenträger in der Mitte der vorderen Reihe, der in öfters wiederkehrender Pose das Signum mit der über den Kopf greifenden Rechten hält. Dem Bedürfnis nach Abwechslung ist wieder im einzelnen durch Wendungen der Figuren Rechnung getragen, und wie in IV findet sich in der Vorderreihe ein vom Rücken gesehener Mann.

Anklänge an dieses Bild sind im Bau der Schlachtreserve links auf XXIV (Taf. 14) unverkennbar. Ähnlich wie hier steht die Legion, die die beiden unteren Staffeln umfaßt, wie die Garde zwei hintere, ruhig im Vordergrunde, während letztere wie eben ankommend nach rechts bewegt ist[3]). Die Stellung der Legionare vorne gibt nicht genau, aber doch weitgehend die von XXIII wieder. Im übrigen hat der Künstler sein möglichstes getan, den Eindruck zweier langgestreckter, nur hintereinander geschobener Marschkolonnen geradezu zu vermeiden. Die Richtung der Signa und die Stellung einzelner Figuren (wie des Zurückblickenden auf Platte 55 links) verbindet absichtlich das Ganze zu einheitlichem Masseneindruck.

Der Flußübergang in XXVI (Taf. 15) zeigt die bemerkenswerte Anknüpfung an ein Motiv von XXIII in der Haltung des hinteren Fahnenträgers mit über dem Kopf gehobener Rechten. Im übrigen war hier natürlich die Bewegung selbst das Gegebene. Während die Markussäule solche Themata so darzustellen

[1]) Der Mann in Auxiliaruniform rechts vom Führer der Gardeabteilung muß ein bestimmter Funktionär sein; er kehrt an gleicher Stelle in XLVIII wieder und hinter dem Kaiser in CXXIII.

[2]) Daß die Bäume beider Bilder nicht die eines Waldes sind, hat schon Cichorius angemerkt. Das Verschwinden des Offiziers an der Spitze hinter einer Geländewelle ist allerdings offenbar nur durch den Konflikt mit dem Treppenfenster an dieser Stelle veranlaßt.

[3]) Petersen I, 25 kehrt entgegen dem Augenschein das Verhältnis geradezu um. Da auch er an den Doppelvormarsch von IV/V glaubt, sucht er hier das Zusammentreffen zweier bis dahin getrennter Armeen. Daß das unmöglich ist, hat schon Stuart Jones, Pap. Brit. Sc. Rom. V, 442 bemerkt.

pflegt, daß der Fluß als breites Band senkrecht vom oberen zum unteren Reliefrand geführt in landkartenartiger Oberaufsicht erscheint und ihn die Truppen in zwei Staffeln übereinander auf Pontons überschreiten, wodurch ein zwar deutliches, aber recht abstraktes Bild entsteht, ist hier so unräumlich simple Bildung vermieden. Der Flußlauf ist nur im oberen Bildteil senkrecht geführt, dann geht er mit einer Biegung nach links, so daß der Hauptteil horizontal verläuft. In diesem unteren Teile ist, der natürlichen Marschrichtung folgend, die Truppe eingesetzt. Es sieht jetzt so aus, als ob die Legion dem Laufe des Baches folge und ihn nicht überquere. Dieser ist nicht wirklich wagerecht, sondern nach rechts hin wie in IV die Brücke sich senkend dargestellt, so daß auch hier der Zug sich dorthin schräg absteigend bewegt. Im Gegensatz zu den vorigen Szenen und auch über den Versuch von IV/V hinaus ist hier der Gedanke der einheitlichen Marschkolonne zu voller Durchführung gekommen. Schon dadurch, daß die Figuren des hinteren Grundes nicht mehr so hoch über die des vorderen gestaffelt sind, sondern die Köpfe unmittelbar übereinander erscheinen, ist wirklich der Eindruck eines geschlossenen Zuges erreicht. Die Bewegung steigert sich stark von links nach rechts und gipfelt in den beiden Signiferi. Es ist höchst unreal, aber sehr wirkungsvoll, wie sie unmittelbar vor ihnen in dem Adlerträger und dem Offizier rechts zum Stehen kommt. Diese beiden stehen schon am Ufer, jene aber hart hinter ihnen waten am allertiefsten im Wasser, wären also eigentlich in der Mitte des Bachbettes zu denken. Was soll es ferner vom Standpunkt getreuer Darstellung bedeuten, daß ein Legionar gar sich völlig entkleidet hat und mit seinen Sachen im Schilde auf dem Kopfe abwärts der Furt bis über die Hüften im Wasser der Richtung des Baches folgend nach hinten schreitet? Diese Aktstudie mit herrlich durchmodelliertem Rücken (Abb. 10) ist ein künstlerisches Bravourstückchen, das der Meister im freien Raum einfügte. Nach rechts hin ist das Bild offen und weist hier ganz ähnlich wie V in der Stellung des Offiziers zum folgenden hin.

Macht schon das Äußerliche der Mache von Bild XXVI mißtrauisch in seiner geschichtlichen Bewertung, so läßt sich andererseits sehr wohl denken, daß dies Bild nur als wirksames Gegenstück zu XXXI (Taf. 17) erfunden ist, das zweifellos einen geschichtlichen Vorgang wiedergibt. Denn wie jenes den geordneten ungefährdeten Übergang der Römer durch einen Fluß, so zeigt dieses das rasende Durcheinander einer dakischen Flußüberschreitung, bei dem es große Verluste durch die reißende Strömung gibt[1]). Schon wegen dieses beabsichtigten Kontrastes — nirgends sonst außer in diesen nahe beieinander liegenden Bildern begegnet eine Flußüberschreitung ohne Brücke — müßte dies Bild hier besprochen werden. Aber außerdem ist auch ein Anschluß in der Bildgestaltung unverkennbar: hier wie dort nimmt die Flußüberschreitung den unteren Teil des Reliefbandes ein. Nur forderte das Thema hier einen breiteren Raum, weil Kavallerie gezeigt werden sollte. Eben deshalb ist der diesseitige Uferrand fortgelassen, um so eine größere Wasserfläche zu gewinnen, aus deren Umfang man kaum berechtigt ist zu schließen, daß es sich wirklich um einen ganz großen Strom handelt. Wir sehen im Vordergrunde ein Stück des Wassers mit den in den Fluten gegen die Strömung ankämpfenden Reitern, dahinter das jenseitige Ufer, auf dem ihnen dakische Gefährten zu helfen bemüht sind, während weitere aus dem Hintergrund zur Hilfe herbeieilen[2]). Trotz der erregten Situation, der die Lebhaftigkeit der Bewegungen entspricht, ist das Ganze als festes, symmetrisches Gefüge gebaut. Denn zu beiden Seiten des mit verzweifelter Geste nach links bewegten Mannes oben gruppieren sich zwei Haufen von vornehmen Dakern, dann am Rande zwei am Boden kniende Leute, die mit der Rettung beschäftigt sind. Und auch unten wird das Ganze auf beiden Seiten durch je zwei entsprechende Daker, von denen die rechten der herrschenden Bewegung entgegen nach links gerichtet sind, antithetisch eingefaßt. So entsteht bei aller

[1]) Die frühere Meinung, daß die Daker im Eis einbrechen, hat Cichorius widerlegt.

[2]) Es ist unmöglich, mit Cichorius und Petersen in diesen beiden Trupps nach rechts hin abziehende zu erkennen. Schon die Geste des zweiten Mannes rechts kann nur auf die Rettung bezogen werden. Cichorius hat bemerkt, daß die Reiter im Fluß wie die beiden am Ufer knienden Comati, jene aber Pileati sind. Zu den letzteren nun gehört auch der nach links hin bewegte Mann, der sich im Verzweiflungsgestus an die Stirne faßt, wie ein Daker in CXX links und ein römischer Soldat in CXLV oben rechts bei der Entdeckung, daß der Dakerkönig nicht mehr lebendig gefangen werden kann (seine Geste ist von Cichorius und von Petersen II, 116 mißverstanden: vgl. den gleichen Gestus des Schmerzes auf dem Terrakottarelief v. Rohden-Winnefeld Taf. 84 und eine klagende Frau am Julierdenkmal von St. Rémy, Ant. Denkmal I Taf. 16 unten, Hübner, Arch. Jahrb. III, S. 8ff. III 0). Er gehört zur rechten Abteilung, die mit ihm die Dreizahl der linken erreicht. Diese Leute am Ufer sind sämtlich ohne Pferde. Sie müssen also den Fluß bereits vorher an anderer Stelle überschritten haben. Denn daß das Bild der Ausgangspunkt der folgenden Unternehmung ist, zeigt die rechts eingesetzte Gruppe der Panzerreiter, die dann nur noch in Bild XXXVIII vorkommen, in der Tat.

Wirrnis ein fest zusammengeschlossenes Bild. So prächtig die Pferde und Männer modelliert sind, so ist eine gewisse Äußerlichkeit doch auch hier unverkennbar. So ist z.B. das Motiv des in Karriere durchgehenden Pferdes auf Platte 74 vorne durchaus nicht der Situation angemessen; es sei bei Besprechung dieses Bildes angemerkt, daß uns ein ähnlicher Flußübergang in der Nähe der apollodorischen Donaubrücke, der während des zweiten Krieges stattgefunden haben muß[1]), durch ein vermutlich auch vom Trajansforum stammendes Relief bezeugt ist[2]). Dieser Vorgang ist auf der Säule nicht dargestellt.



Abb. 10. (Phot. Faraglia)

Es ist ein besonders auffälliges Zeichen für die immer nachweisbare Anknüpfung des folgenden an das vorhergehende, daß trotz des so ganz anderen Stoffes das nächstfolgende Marschbild der Säule XXXVI (Taf. 20) unverkennbar an Bild XXXI anknüpft. Es sollte hier der Kaiser an der Spitze des Heeres gezeigt werden, als dessen Repräsentanten Kavallerie und Irreguläre, die in den folgenden Kämpfen besonders hervortreten, vorgeführt werden. Der Künstler hat nun nicht wie in Bild IV/V einen langgestreckten friesartigen Zug gebildet, an der Spitze den Kaiser, dann die Reiter und die Fußtruppen, sondern er hat die allgemeinen Züge der Anlage aus dem ganz andersartigen Bild XXXI übernommen: der Kaiser mußte natürlich rechts an die Spitze, im übrigen aber hat er den unteren Bildteil wieder der Reiterei reserviert, den oberen dem Fußvolk; letzteres besteht hier in deutlichem Anschluß an XXXI wie sonst nie auf der Säule aus zwei getrennten, schräg aus dem Hintergrund nach rechts hervorkommenden Trupps. Waren diese doch Barbaren wie die Daker dort und brauchten deshalb nicht in geregelter römischer Marschformation gezeigt zu werden. Ein wesentlicher Fortschritt gegenüber den früheren Marschbildern besteht darin, daß das Bild nicht mehr nach rechts hin offen ist, sondern hier durch zwei dem Kaiser entgegenkommende Reiter[3]) mit präsentiert erhobener Lanze abgeschlossen wird. So ist hier ein in sich geschlossenes Ganzes geschaffen, ohne daß die dem Thema angemessene Bewegung durch kompositionelle Mittel abgeschwächt werden mußte, wie in den ersten Szenen der Reihe. Es ist bezeichnend für die Entwicklung der Kunstart, daß von jetzt ab bei allen größeren selbständigen Marschbildern mit einer einzigen Ausnahme (CXXXVIII), die besonders motiviert ist, diese Form mit einem Abschluß am rechten Bildrande herrscht (XLVIII—L, LXXXIX—XC, XCVI—XCVII, CI—CII, CVI—CVII, CVIII—CIX, CXXIII, CXXXII, CXXXIV, vielleicht auch in CXXXVI s. u., in Bild LXIII ist die Beziehung auf die Schlacht in LXIV deutlich; vgl. o. S. 65 Anm. 1). Der Gesamtkomposition zuliebe sind wieder recht seltsame Inkongruenzen geduldet. Schon Cichorius hat darauf hingewiesen, daß die Reiter eigentlich hätten aufsitzen müssen, statt wie hier nebenher zu laufen. Denn die Eile des Marsches ist unverkennbar, und wie das Pferd des Kaisers so galoppiert auch das des vordersten Kavalleristen, der, es noch dazu ganz unmöglich führend, keinesfalls so mitkommen kann. Diese Disposition war erforderlich, um die Figurengruppen der oberen Bildhälfte nicht zu sehr zu verdecken. In der Stellung der Leute, die vor und hinter ihren Pferden stehen, zeigt sich das Bedürfnis nach Abwechslung. Die hintere Gruppe ist offenbar bei der Ausführung durch das Treppenfenster gestört worden.

1) Stuart Jones, Pap. Brit. Sc. Rome V, 458.
2) Matz-Duhn 3518, Wace, Pap. Brit. Sc. Rome IV, 229ff. mit Abbildung S. 243; Strong pl. 50.
3) Sie wurden von Cichorius mit Unrecht zum folgenden gezogen. Vgl. Petersen I, 45.

Das große Marschbild XLVIII—L (Taf. 24) bildet eine untrennbare Einheit[1]). Wie der Platz am Beginn einer neuen Campagne, so entspricht auch der Brückenübergang am linken Ende IV/V (vgl. auch o. S. 32). Die Anlehnung in diesem Bildteil in der Schrägführung der Brücke, an derem Ende hier wie dort der Legionsführer steht (rechts von ihm schon auf dem Lande ein Mann in Auxiliaruniform wie in V, s. o. S. 69 Anm. 1), links die Signa und dann die Mannschaften, ist unverkennbar und äußert sich auch in Einzelheiten: so gleicht der letzte, eben aus dem Tor herauskommende Soldat auffallend dem fast an gleicher Stelle befindlichen in IV, der Signifer links vom Offizier in Haltung und Kopfwendung dem ebenda erscheinenden Adlerträger; dagegen knüpft der Aquilifer hier mit dem rechten, über den Kopf greifenden Arm an das in XXIII zuerst auftretende, in XXVI wiederholte Motiv an. Auch darin zeigt sich die Einwirkung der näherliegenden Bilder, daß die Figuren des hinteren Gliedes nicht mehr so hoch über die des vorderen gestaffelt sind wie in IV. Der Brückenübergang nimmt hier einen viel geringeren Raum ein. Er bildet nur den schmalen Seitenflügel eines dreiteiligen Bildes. Nach rechts hin schließt sich an ihn der Hauptteil, ein langgestreckter Heereszug: im Vordergrunde die Kavallerie, durch eine Mauer davon abgetrennt die Legionen und von diesen durch eine Pallisade geschieden unter dem oberen Bildrand der Train. Die Befestigungsanlage, die der Interpretation große Schwierigkeiten bereitet, zu deuten, kann hier nicht unternommen werden. Es ist immerhin auch für sie von Wichtigkeit, daß es für die Anordnung des Heereszuges verschiedene Analogien gibt: erstens zeigt Bild IV und V ebenso wie CI/CII, daß bei solchem Vormarsch die Kavallerie vor dem Fußvolk vorzurücken pflegte, was ja das Natürliche ist. Weiter lehrt ein Blick auf Bild CVI, daß der Train hinter den Truppen folgt, was sich ebenfalls von selbst versteht. Zudem wird man ihn hier nach Maßgabe der Scuta auf seinem Wagen und der Legionare, die sie begleiten, als zu der Legion des Mittelgrundes gehörig betrachten dürfen. Danach muß auch hier angenommen werden, daß die Kavallerie an der Spitze, die Legion in der Mitte, der Train am Ende zu denken ist[2]). Nun wäre es allerdings möglich, daß in der Tat die Kavallerie als Avantgarde vor der äußeren Mauer, die Infanterie hinter dieser, der Train in sicherster Stellung hinter den Palisaden marschiert. Daß jedoch nicht nur ein zufälliges Einwirken einer einmal gegebenen architektonischen Anlage auf die Bildgestaltung hier vorliegt, zeigt deutlich ein Blick auf das vorhergegangene Marschbild XXXVI. Auch dort war ja der Vordergrund der Kavallerie vorbehalten. Auch ward diese nicht als gedrängte Masse gegeben, sondern als ein lockerer Zug und die Leute führten ihre Pferde statt aufzusitzen, um den oberen Bildraum für das Fußvolk freizulassen. Ja, wir werden nach dem eben Gesagten annehmen dürfen, daß auch dort, streng genommen, die Infanterie sich hinter der Kavallerie bewegt. Die Berührungspunkte gehen bis ins einzelnste: wie in XXXVI so sind auch hier die Leute abwechselnd vor und hinter ihren Pferden gezeigt — etwas Vergleichbares findet sich weiterhin nicht — und der vorderste gleicht aufs Haar dem zweiten in jenem Bilde. Daß die Komposition von XXXVI auf unser Bild eingewirkt hat, ist also unzweifelhaft. Dann aber ist auch die Bildgestaltung im ganzen, bei der der obere Bildraum für die hinteren, der untere für die vorderen Truppenteile benutzt wird, von dort übernommen. Da der Zug des Mittelgrundes hier als Legion naturgemäß wie im linken Bildteil und in XXVI als geordnete römische Formation in zwei Gliedern mit unmittelbar übereinander gestaffelten Köpfen erscheint, blieb oben noch Platz für einen dritten Grund; hier wurde der Train eingeführt, wodurch freilich eine etwas überladen wirkende Figurenfülle entstand. Wir sahen ja, wie sich der Künstler am Anfang abmühte, die Antinomie zwischen der hohen Bildform und den vom Stoff geforderten langen Zügen auszugleichen. In IV/V geschah es zum Teil durch Füllung des leeren Grundes mit Beiwerk, zum Teil durch hohes Herausheben des hinteren Gliedes über das vordere. In XXIII wurden durch Einführung mehrerer Staffeln der Eindruck des gestreckten Heereszuges abgeschwächt. In XXIV links erreichte man die Füllung des Bildgrundes durch das Hintereinanderschieben zweier Kolonnen. In XXVI endlich hatte sich der Künstler wieder beschieden und den oberen Grund durch Beiwerk ausgefüllt. Dann entwickelte sich aus XXXI in XXXVI eine neue Bildform. Sie liegt auch hier noch zugrunde und ist nur mit Zuhilfenahme architektoni-

[1]) Die Abtrennungen von Cichorius sind nicht berechtigt. Daß XCVIII und XCIX eine Einheit bilden, hat schon Petersen I, 55 nachgewiesen. Aber auch zwischen XCIX und L besteht nicht die Möglichkeit einer Abtrennung. Die Legionare von L kommen aus demselben Raum wie die Legion weiter links, deren Spitze sie offenbar sind. Die Leute mit den Tierfellen müssen trotz ihrer wohl irrtümlichen Schienenpanzer Musikanten oder Fahnenträger sein. Wenn man für die drei vor ihnen nach einer bestimmten Deutung sucht, mag man sie Centurionen nennen.

[2]) Diese Einsicht hat Cichorius zu der allerdings unmöglichen Auffassung, daß der Zug sich in Serpentinen einen Abhang hinabbewege, veranlaßt. S. dazu Petersen I, 55.

scher Scheidewände zwischen den einzelnen Bildgründen neu motiviert; deren selbständiger Wert freilich verliert durch das Verständnis dieser künstlerischen Reihe. Etwas Starres und Lebloses erhält das Ganze durch diese Einzwängung zwischen schnurgerade Mauern, die aber nötig waren, um die dichtgedrängten Gruppen zu sondern. An deren Stelle trat von jetzt an ein neues Mittel, die Geländekulisse, das beweglicher war und der Komposition freieres Spiel ließ. Es kann angesichts dieser Entwicklung kein Zufall sein, daß dies neue Requisit zum erstenmal in größerem Maßstabe in Bild LI verwendet ist, eben unmittelbar nach Bild XLIX, und daß es dann bei LXII aufgenommen wird, wenn auch für ein andersartiges Thema. — Rechts von dem Hauptteil ist antithetisch zu dem Brückenübergang links, der den Ausgangspunkt gab, ein Seitenstück angefügt, das das Ziel zeigt. Hier ist es der Kaiser, der der Spitze der Truppen entgegentritt, wie ihm selbst in gleicher Weise das Bild abschließend in XXXVI zwei Reiter gegenübergestellt waren. Der Brücke des linken Bildteiles entspricht hier im rechten ein schräg ansteigendes Weggeländer, auf dessen topographische Bedeutung man angesichts dieser Antithese bei so symmetrischer Komposition kein allzu großes Gewicht legen darf.

Die Komposition des kleinen Bildes LV (Taf. 27) fällt dadurch aus dieser Reihe, daß sie durch den Gegensatz zu Bild LIII rechts bedingt ist. Deshalb ist der Zug hier nicht in der Länge des Reliefstreifens entwickelt, sondern schräg vom unteren zum oberen Bildrand geführt. Trotz dieser freien Anordnung im Raum, die eigentlich forderte, daß sich die Kolonne mit der Spitze rechts oben nach hinten bewegte, hat der Künstler sich nicht von der gewohnten friesartigen Linksrechtsbewegung freimachen können und deshalb die Figuren so gestellt, daß es aussieht, als ob die Abteilung nicht in zwei Gliedern nebeneinander, sondern in breiter Front und zweigliedriger Tiefe nach rechts bewegt sei, eine Anordnung, die wohl dem Manöver oder der Schlacht, nicht aber dem Marsche angemessen ist. Für eine Spitze war so kein Raum und so fehlen denn nicht zufällig nicht nur Fahnen und Musik, sondern auch der führende Offizier. Im gleichmäßigen Rhythmus der Arme und Schilde entsteht eine wirksame Massenbewegung, die jedoch keineswegs schematisch ist. Dieser Zusammenschluß zur bewegten Masse, in der das Reihenmäßige geradezu überwunden wird, ist besonders deutlich im Vergleich mit einem Relief der Markussäule (53) das, wie Petersen schon bemerkt hat[1]), in der Haltung der Legionare eine unverkennbare Anlehnung an unser Bild zeigt. Aber wie abgewandelt ist dort das Ganze! Der freie Raum ist verschwunden, der Marsch ist in zwei den ganzen Bildgrund füllenden, hoch übereinander gestaffelten Reihen dargestellt. Alle Figuren sind gleich vom Rücken gesehen und umziehen so einförmig den Säulenschaft. — Trotz der eigenartigen Gestalt von Bild LV zeigt es doch in einer Einzelheit wieder eine deutliche Anknüpfung an das zunächst vorhergegangene Marschbild: der vom Rücken gesehene Mann ganz vorne links gleicht auffallend dem auf Platte 126.

Bild LXIII (Taf. 30), kein eigentliches Marschbild im engsten Sinne, zeigt den Kaiser an der Spitze der wie so oft bei Schlachten am Bildrand stehenden Reserve (vgl. o. S. 64). Deshalb ist trotz der breiten Entwicklung der Marsch nach rechts hin offen und das Bild ist kein in sich abgeschlossenes Ganzes. Neu ist die Verwendung der Geländekulisse, auf die wir schon oben hinwiesen, eines erst in den letzten zehn Bildern vorher wirksam ausgebildeten Kunstmittels, das den Marschbildern besonders zugute kommt. Denn so ist es möglich geworden, mit langgestreckten Zügen Bildkompositionen zu schaffen, ohne leer zu wirken. Das lehrt hier besonders deutlich ein Vergleich mit XXIII und XXIV: Während man sich dort mühte, das Bild von oben bis unten zu füllen, konnte hier der Zug in die Mitte gesetzt werden und etwas Staffage im Vordergrund den Eindruck sonst zu großer Leere verhindern. Zudem war es möglich, in der festen Zusammengeklammertheit durch solche Kulissen die Massen ohne Gefährdung ihres Zusammenhaltes auf und ab zu führen. Es ist hier eine wellenförmige Kulisse gewählt: ein Berg in der Mitte zwischen zwei Tälern, in deren rechten der Kaiser mit zwei Begleitern erscheint, wie in dem linken das Gros der Truppe, beide Teile durch drei über dem Berg sichtbar werdende Fahnenträger verbunden. Schon in Bild LI und LXI hatte der Künstler Heereszüge hinter Felskulissen hervorkommen lassen, so daß nur die führenden Offiziere unverdeckt sichtbar wurden. Das ist auch hier erreicht und wird besonders dadurch verstärkt, daß sie auch höher tsehen als der übrige Zug. Ganz sichtbar wird der Kaiser allein. Während noch in LI und LXI die Kulissen nur an einem Bildrande verwendet waren, um die Massen dahinter verschwinden zu lassen bzw. auf die Vorderbühne herauszuführen, zieht sich hier die Kulisse durch das ganze Bildfeld und durchsetzt und gliedert es: so kann sich der Zug langgestreckt entwickeln und trotzdem an der Spitze besonders deutlich heraus-

[1]) Markussäule S. 99.

treten. Immer noch war es dabei nötig, den Vordergrund mit Staffagefiguren zu füllen und damit war das Thema noch nicht zu ganz gesammelten Ausdruck gekommen. Auch blieben noch leere Räume. Es wurden nicht so große Massen aufgeboten, wie es das Bildfeld erlaubte. Die Entwicklung mußte so konsequent dahin führen, mehrere Züge durch Geländekulissen, wie in XLIX durch architektonische getrennt hintereinander zu stellen.

Zunächst freilich war zu solcher Weiterentwicklung kein Anlaß gegeben. In Bild LXVI (Taf. 31), wo wieder ein Reservetrupp bei einer Schlacht gezeigt wird, konnte er sich auf die obere Bildhälfte beschränken. Die untere war mit einer Batterie gefüllt. Damit ist die Reihe der Fußmarschbilder im ersten Kriege erschöpft.

Zu Beginn des zweiten Krieges findet sich innerhalb der ganzen ausgedehnten Erzählung der Kaiserreise zum Kriegsschauplatze nur ein einziges Bild der Art (LXXXVII/LXXXVIII = Taf. 40)[1]. Der Künstler hat sich dies Thema im übrigen für den Anfang der zweiten Campagne aufgespart, um dort auf die letzten Entscheidungskämpfe in besonders langen Marschfolgen spannend vorzubereiten. Es wurde an anderer Stelle erörtert, weshalb die erste Campagne im wesentlichen mit Opferszenen gefüllt ist (vgl. o. S. 29ff.) und dargelegt, daß an die Stelle des ersten Ausmarschbildes am Anfang der Campagne in diesem Abschnitt eine in ihrer Komposition an sie angelehnte Opferszene getreten ist (vgl. o. S. 31 ff.). Die einzigen größeren Marschbilder dieser Reihe LXXXVII/LXXXVIII und LXXXIX/XC, letzteres ein Reiterbild, sind da eingeschoben, wo die Seereise des Kaisers zu Ende ist. Ihn am Lande angelangt zu zeigen, war deshalb das Hauptmotiv unseres Bildes. Nicht so sehr das Vorrücken selbst wie die Landung gab das Thema und dadurch auch ist die recht seltsame Komposition bedingt; sie stellt den Kaiser, der doch eigentlich der Führer ist, in die Bildmitte[2]. In der Tat entsteht dadurch ein sachlich nicht ganz klarer Eindruck. Der Kaiser ist auf ein eigenes Geländepostament gestellt, und ragt so über alle anderen Figuren des Vordergrundes heraus; gerade über seinem Scheitel steht wie ein Akzent ähnlich wie in IV das mittlere der drei Gardesigna. Die eigentliche Truppe bewegt sich hinten im oberen Bildteil, wie gewöhnlich zwei Glieder tief; doch spricht in diesem Bilde der Eindruck der Masse ungleich stärker, als der der Bewegung, was sich bei so zentraler Komposition natürlich ergibt. Ein Kreis von Begleitern des Kaisers füllt zu seinen beiden Seiten den Vordergrund; sie sind meist vom Rücken gesehen und zum Teil recht lebhaft in gewolltem Kontrast zu der ruhigen repräsentativen Erscheinung Trajans bewegt, was einen recht äußerlichen Effekt macht. Der rechts von ihm zeigt deutlich Anlehnung an den an gleicher Stelle befindlichen Lictor in LXXXV.

Trotz des ganz singulären Baus des Bildes ist doch der Anschluß des nächsten, das die zweite Campagne einleitet, in einer Einzelheit deutlich (CI/CII = Taf. 47). Die Figur des Lictors, der in LXXXVIII rechts steht, ist dort buchstäblich übernommen und an recht seltsamer Stelle, hinter den Führer der dem Kaiser folgenden Truppe, eingefügt. Der Gesamtbau des Bildes ist an anderer Stelle (s. o. S. 29ff.) behandelt worden. Die Anlehnung in der linken Bildhälfte an die an entsprechender Stelle eine Campagne einleitenden Bilder IV und XLVIII—L in dem gleichartigen Ausgangspunkt von einer Brücke und der Kavallerie vor der Legion ist klar (vgl. o. S. 38ff.). Schon in Bild XLVIII—L war die Brücke stark reduziert und die Fußtruppen auch schon neben der Reiterei auf dem Lande gezeigt. Doch war noch der Truppenteil auf der Brücke in Anlehnung an IV/V eine abgeschlossene Einheit mit einem Offizier am Brückenende, der auf der anderen Seite ein antithetischer Bildflügel entsprach. Das war bei der hier gewählten Komposition nicht möglich, sollte das Ganze nicht aus dem Gleichgewicht kommen. Denn das Bild hat durch das Thema (die Verbindung der Marsch- mit der Opferszene) sein Schwergewicht dort bekommen, wo beide zusammenstießen. Und beiderseits des Hauptkomplexes, des Kaisers mit den Reitern, Altar und Opferstier mußten, um die Wirkung nicht abzuschwächen, wenig anspruchsvolle Massen angeordnet werden. Durch die Einführung eines getreueren Abbildes der apollodorischen Donaubrücke schon wäre dieser Bildteil allzu sehr beschwert worden[3].

[1]) Daß die Bilder unmöglich mit Cichorius getrennt werden können, hat schon Petersen II, 41 dargelegt.

[2]) Dies ist der eigentliche Anlaß für die Abtrennung von Cichorius. Benndorf S. 116 ließ die Truppen am Kaiser vorbeidefilieren. Daß auch das nicht richtig ist, lehrt die Stellung des einen Lictoren am rechten Bildrand, auf die schon Petersen a. a. O. aufmerksam machte.

[3]) Das wird der Anlaß für die seltsame Gestalt der Brücke — die wohl kaum ohne Einfluß von Bild LVII, wo zuletzte eine solche gezeigt war, entstanden ist — gewesen sein. Sie hat den Interpreten viel Kopfzerbrechen gemacht: Cichorius II, 103; Petersen, Röm. Mitt. 1896, 110 und II, 69, 128ff.; Dierauer S. 96 Abm. 1; Domaszewski, Philologus 1906, 342, vgl. im Abschnitt über Landschaft und Architektur.

Wegen dieser Verzahnung des Marschbildes in eine größere Komposition konnte der Künstler auch nicht daran denken, die von ihm in LXIII in Angriff genommenen Kompositionsprobleme weiterzuführen. Die Masse durfte nur wie die an der Opferstätte rechts stehende den unteren Bildteil einnehmen. Der obere wurde einfach als leeres Gelände aufgerauht. Um die Leere nicht zu groß werden zu lassen, erscheint die Masse hier wieder zum erstenmal seit Bild XXIII, zum Teil dreigliedrig gestaffelt. Ein vom Rücken gesehener Legionar wiederholt einen Typus aus Bild L und LV. In alter Weise ist der durchgehende Rhythmus der vorgestreckten Unterarme wieder das Hauptmerkmal der Bewegung, die vorne in einem ruhigstehenden Offizier zum Stillstand kommt.

Die letztgenannten Bilder LXXXVII/LXXXVIII und CI/CII fielen durch besondere Bedingungen aus der Gesamtentwicklung heraus. Um so deutlicher zeigt sich diese in der unmittelbaren Fortbildung des in LXIII verwendeten Kompositionsmotivs, der das ganze Marschbild durchziehenden Geländekulisse, aber weiterhin. Es liegt uns tatsächlich die endgültige und letzte Lösung nach dieser Seite hin in den großen Bildern vor, die den Aufmarsch gegen die feindliche Hauptstadt im zweiten Kriege zeigen. Hier ist wirklich was oben (S. 74) als folgerichtige Weiterentwicklung bezeichnet wurde, geschehen. Langgedehnte Bergkulissen zerteilen (wie Mauer und Palisade in Bild XLIX) das Bild in eine obere und untere Hälfte, die jeweils durch einen langen Heereszug gefüllt ist. So war es möglich, das ganze hohe Reliefband mit doch klar gesonderten marschierenden Kolonnen zu füllen, und auf zerstreuendes Beiwerk und nebensächliche, nur Leeren im Bild füllende Staffage konnte verzichtet werden. Diese, den Gesamtkomplex CVI—CIX (Taf. 50/51) beherrschende Grundform wird allgemein als ein Parallelmarsch in zwei durch einen Bergzug getrennten Tälern aufgefaßt. Allein schon ein Vergleich mit Bild XLIX läßt es, nach dem, was zu diesem oben ausgeführt wurde, als äußerst zweifelhaft erscheinen, ob wirklich solche Ausdeutung berechtigt ist. Vielmehr ist hier mit der Geländekulisse erreicht, was dort mit Zuhilfenahme der Mauern versucht wurde: den zu hohen Bildraum so aufzuteilen, daß ihn langgestreckte Marschzüge füllten, ohne daß die Illusion eines einheitlichen räumlichen Gebildes verloren ging. Über das Allgemeine hinaus scheinen auch besondere Analogien die Richtigkeit dieser Auffassung zu stützen. Auch hier ist in CVI sowohl wie in CVIII in der unteren Bildhälfte vor dem Bergzug das angebracht, was vorne zu schreiten pflegt. Denn nur die Leute der unteren Reihe tragen hier wie dort Helme, sind also, wie Cichorius wohl richtig bemerkt hat, näher am Feinde zu denken. Und nur am Ende der oberen Reihe sieht man in CVI Trainwagen, natürlich die letzten im Zuge wie in XLIX. Zwar ist dieser Gedanke nicht konsequent durchgeführt, ebensowenig wie dort, wo ja auch nicht die Spitze der Kavallerie, sondern die der Legionen den Kaiser begrüßte. So erreichen auch hier die untere wie die obere Marschkolonne am Ende gleichzeitig ein Lager (CIX), wie auch in der Mitte das der Unterbrechung der sonst allzu langatmigen Züge wegen eingeschobene (CVII). Die Erklärer, die den Vormarsch in zwei parallelen Seitentälern dachten, haben viel Mühe aufgewendet, dies zu deuten. Denn daß es möglich sei, zu denken, daß solcher Vormarsch in parallelen Tälern sich zweimal zwischen verschiedenen Stationen abgespielt habe, so daß sich die Truppen, nachdem sie in der Mitte zusammengetroffen waren, wieder trennten, ist natürlich ausgeschlossen. Dies aber wäre die einzige Erklärung, wollte man wirklich die Darstellung auf einen Doppelvormarsch beziehen. Denn daran, daß in CVII beide Kolonnen von links her dasselbe Lager erreichen, ist ebensowenig wie in CIX zu zweifeln[1]. Ein Kompromiß zwischen dem Wunsch lange Auf-

[1] Cichorius nahm an, das Lager in CVII werde nur von der oberen Kolonne erreicht und diese marschiere auch in CVIII von dort aus weiter; CVII aber müsse als völlig eigenes Bild abgelöst werden und die im Vordergrund dargestellte Brücke deute einen Weitermarsch über diese an. Das Hauptargument für die den Augenschein wiedersprechende völlige Aussonderung des Bildes liegt darin, daß hier „Truppengepäck" abgeladen wird. Dies könne an sich nur auf CVI bezogen werden, aber doch nicht vor den Truppen eingetroffen sein. Allein dies sog. Truppengepäck ist, wie wir an anderer Stelle gezeigt haben (vgl. S. 61, Anm. 2) zumeist Proviant, den die Legionen in einem befestigten Lager an der Etappenstraße natürlich vorfinden mußten; ebensogut wie die Auxilien, die dort lagen und von denen einer Posten steht, einer Wasser schöpft. Das Bild kann sehr wohl inhaltlich an CVI anknüpfen, und zwar nur an dies allein, wenn in der Tat, wie Cichorius meint, der Führer der oberen Kolonne in CVI der Kaiser wäre, der auch in CVIII oben an der Spitze marschiert. Denn dann wäre wirklich die Truppe in CVI oben die gleiche wie in CVIII oben und das Lager in CVII könnte nur zu einem der beiden Bilder gezogen werden. Aber der fragliche Offizier mit seiner Kartoffelnase und dem dicken Kinn, zweifellos ein wenig geschmeicheltes Porträt, ähnelt dem Kaiser nicht im geringsten. Und auch in der unteren Reihe entsprechen sich die Truppen in CVI und CVIII keineswegs, was doch der Fall sein müsste, wenn der Künstler hier in beiden Bildern wirklich den getrennten Vormarsch jedesmal der gleichen Armeen hätte zeigen wollen. Unzweifelhaft ist es weiter richtig, daß für den Bildeindruck die obere Kolonne von CVI rechts das Lager in CVII erreicht, wie die in CVIII es zu verlassen scheinen. Aber ebenso unzweifelhaft bleibt, daß auch die untere

marschzüge zu geben und der diesen nicht günstigen Höhe des Bildraumes hat unter Zuhilfenahme von Geländekulissen zu so seltsamer Gestalt geführt. Sehr glücklich sind diese Gebilde nicht geraten; das hat wohl der Künstler selbst gespürt, der weiterhin auf jede Lösung verzichtete. Während in CVI wenigstens auch der obere Zug nur mit dem Oberkörper sichtbar wird wie in LXIII (und XCVI) und die Bergkulisse als räumliches Gebilde wirkt, so daß man ihr die Fähigkeit zu scheiden zutraut, ist sie in CVIII viel niedriger; auch die Figuren der oberen Staffel, nur durch einen schmalen Rand von der unteren geschieden, werden bis zu den Knieen sichtbar. Von hier war es nur ein Schritt bis zur völligen Verflüchtigung des Raumgefühles, d. h. bis zu jener schematischen Füllung des Bildes mit zwei Reihen von Figuren übereinander, die in der Kunst der Markussäule vorherrscht. Daß der Meister der Trajanssäule einmal so nahe an solche, vielleicht von ihm nicht unbeeinflußte Kunstart herankommen konnte, daß er aber den entscheidenden Schritt dazu nicht tat, ist charakteristisch für die Übergangsstellung des Werkes.

In CVI ist eine möglichste Variation im unteren Zuge durch die üblichen Mittel, namentlich Hin- und Herwendungen im letzten Teil erreicht. Und so ist es auch in dem viel stürmischer bewegten Bild CVIII, in dem unten die Mannigfaltigkeit der Truppengattungen das ihre tut. Dabei ist bei aller Abwechslung eine gewisse Gleichförmigkeit der Motive unverkennbar: der (auf Platte 280/1) vorne zweimal wiederkehrende, vom Rücken gesehene Mann mit schräg abwärts gestreckter Rechten findet sich dann wieder zweimal (auf Platte 286/7) oben. Es ist offenbar auch das eine Figur, die an das Motiv der Lictoren in LXXXV und LXXXVIII anknüpft, wie auch der Offizier vorne in CIX. In CVI oben sind die Signa weggelassen, weil zu wenig Platz war; in CVIII oben sind sie da, einmal wieder ein Fahnenträger mit der über den Kopf greifenden Hand, wie zuletzt in XLIX. Immer wieder wird mit den einzelnen geläufigen Typen der Vorrat neuer kompositionell eigenartiger Bilder bestritten.

Das letzte selbständige Bild mit dem Fußmarsch römischer Truppen CXXIII (Taf. 58) hat die Bildform von CVI—CIX wieder aufgegeben, doch ist deren Einfluß in Einzelheiten spürbar: So gleicht der Tubabläser hier dem von CIX und auch der Signifer von CVIII oben kehrt wieder. Die Füllung des Bildgrundes ist durch dreifache Staffelung erreicht, indem in einem einzigen Zuge die Leute in drei Gliedern nebeneinander gehen. Die Wahl gerade solcher Anordnung war hier innerlich begründet. Denn unverkennbar knüpft das Bild in der Idee, dem Marsche des Kaisers eine, hier um Gnade flehende Schar von Barbaren entgegenzusetzen, an Bild XC an. Dort war sie der Zielpunkt eines ohnedies die Bildhöhe füllenden Reitertrupps (s. o. S. 60). Um auch hier in der linken Bildhälfte eine der rechten gleichwertige und in sich geschlossene Masse zu schaffen, mußte diese Staffelung in drei Gliedern versucht werden. Das ganze Bild hat einen symmetrischen Bau, der als Hauptthema das des Vormarsches deutlich heraushebt. Dieser mit Einschluß des Kaisers nimmt zwei Drittel der Breite ein, die Daker ein Drittel, was sich deutlich daran ablesen läßt, daß in jedem Drittel vier Figuren im Vordergrunde erscheinen: links vier Legionare, dann der Kaiser mit zwei Begleitern und

---

Kolonne in CVI eben am Lager CVII eintrifft. Ist doch ihr Führer sicherlich nicht ohne Absicht gerade vor ein Lagertor gestellt und so vom Rücken gesehen, daß er hineinzuschreiten scheint. Diesem Umstand wird auch Petersen nicht gerecht (II, 75), der zwar einsah, daß es unmöglich ist, CVII mit Cichorius auszusondern; doch wollte auch er das Lager nicht von der unteren Kolonne berührt sein lassen, die vielmehr daran vorbei über die im Vordergrund angedeutete Brücke zu schreiten im Begriff sei. Wäre so etwas beabsichtigt, so müßte man in der Tat hier größte Unklarheit konstatieren, denn ein solches Vorbeimarschieren an einem Lager über eine Brücke darzustellen, wäre doch ein leichtes gewesen. Statt dessen macht die Abteilung gerade vor dem Lagertor Halt und der führende Offizier ist so gestellt, daß er sich diesem und nicht der Brücke zuwendet. Nach der Auffassung von Cichorius und Petersen soll dann die untere Abteilung die unten rechts vom Lager gezeigte Stadt passieren. Gewiß tut sie das, aber deutlich ist, daß Lager und Stadt nebeneinander liegen. Selten sind auf der Säule zwei Architekturkomplexe so unzweideutig als zusammengehörig verbunden wie diese hier. — Ähnlich steht es mit CIX. Auch dies Bild wollte Cichorius ganz von CVIII ablösen, das Lager nur von der Armee oben erreicht sein lassen. Allein diese Auffassung ist unhaltbar. Denn ohne jede Unterbrechung setzt sich die obere Marschkolonne von CVIII in CIX fort, d. h. sie marschiert ins Lager. Daß ein Bläser, der vielleicht das Haltesignal bläst, und ein Offizier, dieser in ganz ähnlicher Haltung wie die dem Kaiser voraneilenden Lictoren in LXXXV und LXXXVIII, ihm vorangeht, ist nicht so unnatürlich, um uns ohne jede Andeutung eines Einschnittes einen solchen zu erlauben. Aber deutlich hat auch die erste Kolonne, die mit ihrer Spitze gerade am Tor anlangt, das Lager zum Ziel. Petersen erkannte zwar dies, aber wählte den verzweifelten Ausweg, die obere Kolonne zu dem ganz entfernten Lager in Bild CX marschieren zu lassen (II, 78). Da sollen denn die Versehen gehäuft sein: nur durch ein solches der Ausführung marschiere die obere Armee durch das Lager der unteren und der Offizier sei eigentlich kein Offizier, sondern ein mißverstandener Arbeiter! Für den Unbefangenen bleibt ganz deutlich, daß beide Kolonnen von CVI das neben einer Stadt gelegene Lager in CVII erreichen und von dort aus in CVIII zwei andere zum Lager in CIX marschieren.

einem Fahnenträger, rechts vier Barbaren. Oben wird der Mittelteil rechts durch einen Baum, links durch ein Signum gerahmt. Es ist auch kaum Zufall, daß jedesmal der dritte von rechts in der Vorderreihe dieser Gruppen vom Rücken gesehen ist. Wir sehen hier nahe dem Ende ein ungemein festes Gefüge.

Hier beginnt auch die Einzelfigur in ihrer Stellung Ausdruck der Gesamtkomposition in höherem Grade zu werden. Bis jetzt war ja in allen besprochenen Bildern das nicht der Fall gewesen. Immer hatte man mit dem Problem im ganzen gerungen: wie der Ausgleich zwischen langgestrecktem Zuge und Bildhöhe zu gewinnen sei, wie es möglich sei, die einheitliche Marschbewegung eines Zuges zum Ausdruck zu bringen und doch dabei dem Bild eine geschlossene Form zu geben, die mit Mitte und Seiten in sich ihr Gesetz trage. In den einzelnen Figuren aber und ihren Stellungen war rein negativ das Bedürfnis, Einförmigkeit zu vermeiden, wirksam gewesen. Jetzt aber beginnt im Endstadium der Künstler seine Aufmerksamkeit auch der Bewertung der Einzelfigur in der Komposition zuzuwenden. Sie selbst soll, ein Stück kompositionsgebundener Masse, mit Träger und Ausdruck derselben werden. Dies in CXXIII erst schwach anklingende Motiv wird deutlich in den letzten Fußmarschszenen, den einzigen, die uns als selbständige Bilder größere Scharen von Dakern auf dem Marsch zeigen. Es schildern diese den Anmarsch gegen eine römische Festung in CXXXII/CXXXIII (Taf. 62)[1]) und den Rückzug von derselben in CXXXVI (Taf. 63). Auf die Füllung der ganzen Reliefhöhe ist endgültig verzichtet; der obere Teil ist mit Beiwerk und einer Nebenhandlung — über die Ufer eines Baches hinweg, der nur links sichtbar wird, sieht man römische Legionare in einer Verschanzung Pontons zimmern — gefüllt. Nur links ist hier geschickt der Ausgangspunkt, das dakische Lager, über den hinteren Teil des Zuges gesetzt, so daß dieser daraus hervorkommt, um dann nach rechts umzubiegen. Rechts geht der Marsch unmittelbar in klarer Beziehung in das folgende Bild über; doch ist eine leichte Ablösung im Vordergrund durch eine Geländekulisse erreicht. Diesseits und jenseits eines Baumes in der Mitte erscheinen zwei in sich geschlossen komponierte Gruppen. Die linke Kolonne nimmt ihren Ausgang aus dem Lager mit drei en face gesehenen Figuren, zwei an den Seiten mit antithetisch einander zugewandten Köpfen, einer dazwischen doch tiefer gestellt, so daß er die Verbindung mit der Hauptkolonne im unteren Bildteil herstellt; er blickt geradeaus. Der Trupp links besteht aus vier Paaren hintereinander. Nicht zufällig ist unter ihnen der zweite im Vordergrunde von rechts im Anschluß an CXXIII allein vom Rücken gesehen. Der erste und letzte in der vorderen Reihe entsprechen sich am Anfang und Ende in Haltung und Bewegung, wie nur bei ihnen auch die Schilde sichtbar werden. Ihre Köpfe sind der Bewegung folgend nach rechts gewandt, während die des zweiten und vierten zurückblicken. Umgekehrt wenden sich der erste und vierte der hinteren Reihe nach hinten, der zweite und dritte nach vorn. Wir sehen, wie hier jede Wendung ihren Sinn aus dem Bau des ganzen Bildes bekommt. Nicht so deutlich, aber immerhin klar genug ist das in der rechten Gruppe. Hier ist wieder der dritte von rechts allein in Rückenansicht gesehen. Die Hauptperson ist der Mann vor ihm mit dem (erhobenen) vorausweisenden rechten Arm; hinter ihm erscheinen wie sonst so oft hinter Trajan zwei antithetisch ihm zugewandte Köpfe.

Ganz ähnlich steht es in CXXXVI, wo die Hauptperson, wohl kaum ohne Berechnung im Kontrast zu den vorwärtsstrebenden in CXXXIII, ein nur widerwillig zur Flucht an der Hand mitgezogener Mann ist. Hier erscheint er vom Rücken, in Kopfwendung und Drapierung sehr ähnlich dem in Rückansicht in CXXXII, als einziger im Vordergrunde zwischen zwei gleichförmig nach rechts bewegten Leuten; diese ähneln nicht nur darin, daß allein ihre Schilde sichtbar sind, sondern auch in Haltung und Bewegung dem ersten und vierten in CXXXIII Eine römische Feldwache, die aber vielleicht zum folgenden zu ziehen ist (s. o. S 23 Anm. 1), gibt in recht unklarer Beziehung den Bildabschluß rechts[2]).

Hiermit ist die Zahl der größeren Fußmarschbilder erschöpft. Kleinere Trupps von Infanteristen auf dem Marsche finden sich gelegentlich. Sie besagen zumeist nicht viel und sind nur bewegte Füllgruppen ohne selbständigen Kompositionswert: so die Trupps oben in LXII (Taf. 30), die recht viel Kopfzerbrechen gemacht haben[3]), vielleicht aber zu nichts anderem dienen, als zu versuchen, wie man so römische Marsch-

[1]) CXXXII und CXXXIII lassen sich kaum mit Cichorius wirklich trennen. Der Baum und die Felskulisse zwischen ihnen dienen wohl mehr zur Unterbrechung des sonst allzu einförmigen Vormarsches und erfüllen im kleinen dieselbe Aufgabe, wie im großen das Lager in CVII.

[2]) S. darüber Cichorius, dessen Schlüsse aber zu weitgehend sind. Man muß sich fragen, was anderes denn der Künstler hier hätte einschieben können, als solche als indifferente Staffage auch sonst benutzte Gruppe.

[3]) S. Cichorius zu dem Bild. Petersen II, 68, am richtigsten Davis, Journ. Rom. Stud. 1920, 21.

kolonnen durch Geländekulissen abrahmen kann, was in LVII (Taf. 28) schon bei Dakern versucht wurde. In LXV (Taf. 31) ist ein kleiner Trupp von schräg aus dem Hintergrund heranlaufenden Auxiliaren eingeschoben, um das bewegte Baubild von dem Durcheinander des vorhergehenden Kampfes zu scheiden. Größere Bedeutung hat CXXII (Taf. 57), wo ein großer Trupp Daker aus der aufgegebenen Hauptstadt flüchtet. Im ganzen ist es ein einheitlicher Zug im oberen Bildteil, nur eine einzelne Figur ist zur Füllung links unten in einen sonst leeren Raum eingesetzt. Sie wiederholt wie mehrere andere in diesem Bilde einen Typus, der in LXXXV für die Trajan den Weg bahnenden Lictoren ausgebildet war und dessen Rezeption in den allgemeinen Typenschatz zu verschiedener Verwendung wir schon wiederholt konstatierten (LXXXVII/LXXXVIII, CIX). Auch sonst ist der Eindruck der ungemein erregten Menge mit gleichartigen Motiven erreicht: zweimal kehrt ein Mann wieder, der ganz ähnlich die Rechte hoch erhoben mit der offenen Handfläche nach außen hält und den Kopf zurückwendet. Über CXXVI (Taf. 59), wo in ähnlicher Bildform die römischen Verfolger die Stadt verlassen, wie dort die flüchtigen Daker — offenbar ein bewußter Kontrast —, ist kaum ein Urteil bei dem zerstörten Zustande möglich. In CXL (Taf. 65) ist bei dem nach rechts hin zur Stätte des Selbstmordes eilenden Dakern der Anschluß an CXXXIII und CXXXVI unverkennbar: der Mann auf 371 unten links gleicht mit etwas veränderter Schildhaltung dem in CXXXVI rechts vorne; der vom Rücken gesehene auf 370 oben rechts dem ebenso in CXXXVI erscheinenden. Das Bild als ganzes gehört nicht in diesen Zusammenhang. Doch ist zu beachten, daß hier das Mittel der Geländekulisse noch einmal zur Verwendung kommt, dadurch glücklicher als in CVI—CIX, daß die hintere Staffel nicht ganz bis zum oberen Bildrand reicht.

Anzuknüpfen ist hier noch das Bild CXXXI (Taf. 61), das keinen Vormarsch, sondern das Warten römischer Auxiliaren auf Verladebrücken am Ufer eines Flußes zeigt[1]). Dies Bild gibt seiner Stellung im Reliefband entsprechend (zwischen CXXIII und CXXXII) bereits ein Beispiel fester Durchgliederung bis in die Einzelfiguren. Vier Abteilungen stehen auf vier dicht nebeneinander liegenden Bollwerken. Man kann zweifeln, ob solche Anordnung der Wirklichkeit entspricht. Es war kaum zweckmäßig, solche Holzbauten unverbunden nebeneinander zu setzen. Vielleicht hat das Bedürfnis, eine sonst einförmige Reihe in Gruppen zu zergliedern, bei solcher Anordnung hier mitgespielt. Diese Gruppen jedenfalls sind nach strengem Gesetze gebaut. Die Bewegung des Ganzen nach rechts hin kommt in der allein mehr im Profil gesehenen links zum Ausdruck. Aber trotz dieser Abweichung ist ihre Zahl gleich der der übrigen drei. Jedesmal sind es drei Leute. Die beiden mittleren Gruppen sind nicht nur dichter zusammengeschoben, sondern entsprechen sich auch in der Gruppierung — die mittlere Figur steht beide Male hinter den seitlichen —, und in der Haltung der vorgestreckten Unterarme. Der Vordere der rechten Gruppe dagegen, der in der Mitte steht, hat den Arm ganz gleichartig schräg gesenkt, wie die drei Leute links.

Ehe wir zu den übrigen Marschbildern im eingangs gekennzeichneten Sinne übergehen, sei kurz das Gewonnene überschaut. Wieder sahen wir eine kontinuierliche Entwicklung mit der fortschreitenden Erzählung, die sich sowohl in einzelnen Anknüpfungen und Motivübernahmen äußerte wie in einem Fortarbeiten an den bildkompositionellen Problemen. Wir sahen, wie im Laufe dieser Entwicklung die anfangs nach rechts hin offenen Marschbilder zu geschlossenen, in sich ruhenden Kompositionen, durch Einfügung eines Zieles oder einer Handlung am Bildende wurden. Weiter ergab sich ein Ringen um die Aufhebung des Widerspruches zwischen den langgestreckten Marschzügen und dem hohen Reliefband, das zu recht verwickelten Gestaltungen unter Zuhilfenahme von Architektur und Felskulissen führte. Wir sahen schließlich, wie anfangs der Bildgedanke mehr auf den bewegten Massen beruhte, deren einzelne Bestandteile nur zur Vermeidung einförmigen Eindruckes wechselnd angeordnet wurden, wie aber später auch die Einzelfigur in Haltung und Bewegung Ausdruck der Gesamtkomposition wird und wie endlich die geläufigen figürlichen Typen feste organische Bildverbindung eingehen. Am Schlusse ergibt sich dann, daß ein äußerlich gegenständlicher Abschluß der Bilder durch ein Ziel des Marsches wieder überflüssig wird, indem ganz ähnlich wie bei den Baubildern die geschlossene Wirkung durch die feste Bindung aller Bestandteile erreicht ist (CXXXI, CXXXII/CXXXIII, CXXXVI).

* * *

[1]) Die richtige Deutung dieser früher für eine Brücke gehaltenen Anlage gab schon Koepp, Mitt. d. Altertumskomm. f. Westfalen IV, 1905. S. 45 Anm. 1. Ein ähnliches ins Wasser vorgebautes Holzbollwerk ist beim Kastell Stockstadt ausgegraben worden. S. Drexel im Obergermanisch-rhätischen Limes, Liefg. XXXIII = Bd. III B Nr. 33, 1910 S. 29ff.

Die Entwicklung, die sich bisher verfolgen ließ, war recht kompliziert. Daß sie aber in der Tat so zu verstehen ist, lehren die anderen hier anschließenden Bildreihen, die sie erneut bestätigen.

Zunächst sind einige Szenen zu erwähnen, die die Begegnung zweier Züge zum Gegenstand haben. Hier war ja das eine Problem, das den Meister bei den Marschbildern beschäftigte, von vornherein gelöst. Das Bild war nicht an einem Ende offen und hatte seinen Schwerpunkt im Zusammentreffen in der Mitte. Das zeigt schon das erste Bild der Art LI (Taf. 25) deutlich, das von links her den Kaiser an der Spitze der Garde, von rechts eine Legion einführt, so daß beide in der Bildmitte zusammentreffen. Das andere Problem der Füllung des zu hohen Bildgrundes bestand noch; es ist in der Weise gelöst, daß die Legion in der Art, wie das z. B. bei den Lustrationsopfern durch das Thema gegeben war, vom oberen Bildrande herab zum unteren geführt und dann nach links zur Bildmitte umgebogen wurde. Um so den oberen Teil des Zuges als von hinten hervorkommend erscheinen zu lassen, wurde der obere Bildgrund links davon zweckmäßig durch ein Lager gefüllt, um dessen Ecke herum die Legion bewegt ist[1]). Links hat der Künstler hier zum ersten Male in größerem Maßstab das Mittel der Geländekulisse (s. o. S. 73) benutzt, um dadurch den Zug aus dem Hintergrund herauskommen zu lassen, so daß erst der an der Spitze schreitende Kaiser ganz sichtbar wird. Sehr auffällig ist er auch durch seine Größe hervorgehoben. Um ihren Unterschied von den Figuren der rechten Bildhälfte nicht allzu sinnfällig werden zu lassen, sind diese auf eine kleine, ausgleichende Geländestufe gestellt. Aber viel sonderbarer ist sein Größenverhältnis zu dem Zuge links hinter ihm. Man hat gemeint, dieser bewege sich bergan[2]). Allein das ist keineswegs der Fall. Eine solche Aufwärtsbewegung müßte sich auch in einem Ansteigen der Köpfe von links nach rechts äußern. Als Ganzes aber steht die Masse erheblich niedriger als Trajan, was namentlich in den Figuren des Vordergrundes deutlich wird, deren Füße einen Standort unterhalb der Bodenlinie des Reliefbandes haben müßten. Nun sind diese zwar verdeckt und dadurch ist das Seltsame der Anordnung verschleiert. Der Eindruck ist der, daß die Menge an Gewicht dem Kaiser sehr stark untergeordnet ist Es sei daran erinnert, daß es ein geläufiges Mittel älterer Kunst war, dessen Nachwirkung im Verhältnis des Kaisers zu seiner Umgebung, die er häufig über das natürliche Maß überragt, noch sichtbar ist, die Hauptpersonen größer darzustellen als weniger wichtige. Gerade die alte römische Triumphalmalerei hat davon reichlichen Gebrauch gemacht, wie uns noch der Fries vom Esquilin, der als ihre Haupturkunde zu gelten hat[3]), zeigt; die Truppenführer erscheinen dort in ganzer Frieshöhe, ihre Leute in mehreren Staffeln übereinander erreichen kaum die halbe Größe. Man sieht hier noch deutlich, daß für solche Größenabstufung durchaus nicht etwa jene altorientalische Übersteigerung der Hauptpersonen maßgebend ist, die im freien Bildfeld den König riesengroß unter Zwergen darstellt. Vielmehr ist es hier ein griechisches, isokephales Prinzip, das dazu führt, die aus der Masse abgelösten Feldherrn ebenso groß darzustellen, wie diese selbst und wie die Festung auf der anderen Seite. Wie ein unmittelbarer Nachkömmling dieser Darstellung wirkt hier das Verhältnis Trajans zu seiner Gefolgschaft, nur daß hier der Frieszwang fehlt und tatsächlich die bewußte oder unbewußte Absicht ist, den Kaiser hervorzuheben, und daß trotzdem die Säule prinzipiell so deutliche Abstraktion ablehnte. So ist denn auch hier das Verhältnis verwischt, indem die Figuren nicht eigentlich kleiner sind als der Kaiser, sondern nur durch ihre Stellung im Bilde so wirken. Daß wir mit Recht solche Darstellung auf alte Einflüsse, die damals noch lebendig waren, zurückführen dürfen, lehrt der Beneventer Bogen, wo ja auch Figuren von ganz unwahrscheinlicher Kleinheit gelegentlich, wo der Raum es forderte, erscheinen[4]). Aber der Vergleich ist äußerst lehrreich. Der Trajanssäulenmeister vermeidet durchweg Größenunterschiede, die in zu deutlichem Widerspruch mit der Wirklichkeit stehen. Nur ein geringes Herausragen des Kaisers oder anderer Hauptpersonen (Decebalus in LXXV) läßt er zu und bei Sitzenden in der Nachfolge alter Isokephalie fast die gleiche Kopfhöhe wie bei stehenden (VI, XLIV, LXXV, CV). Gelegentlich aber will er den Kontrast zwischen größeren Hauptpersonen und kleineren Statisten benutzen. Dann aber auch gibt er nicht meßbar unwirkliche Größen

[1]) Das ist der Hauptgrund zur Einfügung eines Lagers. Cichorius und ihm folgend Domaszewski, Philologus 1906, 334 sehen in ihm den Standort der Legion. Das ließe sich nur halten, wenn in der Tat, wie Cichorius angibt, die Legion ruhig wartend dastände, während der Kaiser an der Spitze seiner Truppen herannaht. Aber das ist durchaus nicht der Fall. Die Legionare sind hinten lebhaft und nach links hin bewegt und wie immer kommt der Zug der marschierenden Truppe nur in den Spitzenfiguren zum Stehen.

[2]) Cichorius zu dem Bild.

[3]) Bull. com. XVII Taf. 11/12. Springer-Michaelis-Wolters 11. Aufl. 442. Stuart Jones, Compendian to roman history 1913, 400. Courbaud, le bas-relief romain, 1899, 204. Pfuhl, Malerei III 346.

[4]) Vgl. jetzt auch das Relief in Turin Not. scav. 1923 S. 296.

nebeneinander, sondern erreicht auf einem Umweg sein Ziel. Die ängstliche Schonung der menschlichen Körpergrößen in ihren wirklichen Verhältnissen ist besonders auffallend gegenüber der völligen Mißachtung der Proportionen zwischen den Figuren einerseits, Architektur und Landschaft andererseits.

Unverkennbar ist der Anschluß von Bild LXI (Taf. 29), das freilich einen etwas anderen Gegenstand behandelt (s. o. S. 55) an LI. Wie dort kommt die Legion rechts aus dem Hintergrund herab, der Kaiser vorne von links ihr entgegen. Wie dort ist ein Lager oben links eingesetzt und hier die rechts herankommende Legion, der ja links keine Truppe entsprach, zum Teil durch eine Kulisse verdeckt, so daß nur ihre Spitze ganz sichtbar wird.

In der gleichen Bildtradition steht die Begegnungsszene LXXXI (Taf. 38), wo von rechts her ein Zug römischer Bürger in der Toga den von links heranschreitenden Kaiser zu begrüßen kommt. Auch hier kommt der Zug rechts schräg aus dem oberen Bildteil, auch hier steht der Kaiser links auf dem unteren Bildrand und der Raum darüber ist durch eine Architektur, um die sich die Massen herumlegen, gefüllt. Aber der Eindruck im ganzen ist ungemein viel klarer und gefestigter. Wir übersehen hier eine Entwicklung, die wieder in sich folgerichtig ist: in LI war der rechte Zug senkrecht vom oberen Bildrand herabgeführt, dann im rechten Winkel umgebogen und das Lager erschien nur von vorne. Bereits in LXI war auch seine rechte Seite sichtbar und der Zug an dieser entlang nicht mehr senkrecht, sondern schräg geführt, was die räumliche Wirkung erhöhte, und nur gerade so weit, daß er die sichtbare Ecke des Lagers mit der Spitze erreichte, aber nicht mehr umschritt. Das Gleiche ist in LXXXI der Fall, wo die Anlage des Tempelbezirkes der des Lagers in LXI entspricht und der Festzug rechts der Legion dort. Dazu kommt ein weiteres: in LI standen sich die Spitzen beider Züge einfach grüßend gegenüber. Hier ist das nicht mehr der Fall, sondern der Kaiser ist weiter nach links gerückt und rings von Lictoren umgeben[1]; einige von ihnen sind vorausgeschickt, zum Teil, um jenem den Weg zu bahnen (ein Motiv, das unmittelbar darauf in Bild LXXXIII—LXXXV aufgenommen wird), zum Teil, um den Führer des Zuges rechts etwas zu melden[2]), oder eine Instruktion zu erteilen. Um zu ermessen, wie groß der Fortschritt in der Festigung des Bildganzen und der Zusammenschließung zu einheitlicher Wirkung ist, versuche man das Unmögliche, nämlich in LI dem oberen Kontur der Massen zu folgen. Hier ist das ein leichtes: eine dem Epistylbalken des Säulenhofes parallele, im stumpfen Winkel gebrochene Linie verbindet alle Köpfe im Bilde.

* * *

Ganz entsprechend ist die Entwicklung innerhalb der Bilderreihe, in der Reiter auf dem Marsche erscheinen. Nur ergeben sich hier vielfach durch Verknüpfung mit Fußmarsch Verschiebungen. In der alten isokephalen Frieskunst — es braucht ja nur an das glänzendste Beispiel, den Parthenonfries, erinnert zu werden — wurden Reiter und Fußgänger gleich groß, die ganze Frieshöhe füllend dargestellt, so daß jene gegenüber diesen, an der Wirklichkeit gemessen, zu klein gerieten. Zwar gab es schon in älterer Kunst gelegentliche Ausnahmen. Doch im Alexandermosaik und den hellenistischen Friesen von Pergamon und Magnesia, am Augustusbogen von Susa war ein gleiches der Fall, und in trajanischer Zeit noch in Übereinstimmung mit einem auch sonst vielfach anachronistischem Kunststil am Monument von Adamklissi (Metope IV und V). Doch schon in der frühen Kaiserzeit hatte im Gefolge malerischer Vorbilder der Künstler, dem wir die Reliefs am Denkmal der Julier in St. Rémy verdanken, und später der Meister des Triumphbogens von Orange in freiräumlicher Darstellung mit solchem Friesprinzip gebrochen. An diese malerische hellenistische Tradition knüpft der Meister der Trajanssäule an, die durchweg Reiter und Fußgänger in einem normaleren Größenverhältnis gibt, das, freilich nicht immer ganz, der Wirklichkeit entspricht. Damit war von vornherein eine gewisse Schwierigkeit für die Komposition der Szenen gegeben, die Reiter und Fußvolk auf dem Marsche vereinten. Es war schwer, sie im Gleichgewichte zu halten, wenn man die Reiter aufsitzen ließ. Deshalb hat der Meister im ersten Marschbild IV/V das nicht getan und das gleiche auch, wie bereits erwähnt, in den Bildern XXXVI und XLIX unter dem Zwange der Gesamtkomposition entgegen der Wirklichkeit vermieden. Auch das hübsche kleine Bild VI (Taf. 7), das als Einschiebsel zwei Kaiserszenen trennt, zeigt nur einen Mann im Hintergrunde im Sattel. Ebenso wie Bild V ist es nach rechts hin offen.

[1]) Petersen II, 31.

[2]) Nicht des Kaisers Ankunft, wie es gewöhnlich heißt; denn er erhebt ja schon grüßend die Rechte.

Das erste große Bild, das selbständig die Kavallerie darstellt, ist XXI (Taf. 13). Wohl mit Rücksicht auf die Schlacht in XXIV sollte die Reiterei in breiter Entwicklung gezeigt werden. Nur nach rechts hin sprengende Kolonnen zu geben, wie öfters später, erschien offenbar hier infolge einer am Anfang des Reliefbandes häufiger zu beobachtenden Furcht eintönig zu wirken, zu einförmig. Es ist daher der zur Verfügung stehende Bildraum mit zwei Gruppen gefüllt: links eine ruhige Situationsszene, abgesessene Reiter, die ihre Pferde tränken, rechts jenseits eines Baches, über den eine Brücke führt, drei nach rechtshin Sprengende. Ein Lager mit mehreren Wachtposten davor erscheint als Prospekt im Hintergrund und verbindet beide Gruppen[1]). Die beiden Hälften sind vorne im Gleichgewicht, indem jedesmal zwei Reiter im Vordergrund erscheinen. Der am linken Bildrand stehende, der sein mit ihm von vorn gesehenes Pferd mit der Rechten hält, scheint aus geläufiger Typik entnommen[2]). Sehr schön ist das Pferd rechts davon, das aus dem Bache trinkt. Charakteristisch bleibt, daß es allein nur am Halfter geführt ist, offenbar, weil auch dies Detail dem Künstler mit dem Motiv überliefert war. Denn die anderen Pferde, die doch ebensogut wie dieses zur Tränke geführt werden, erscheinen in voller Aufzäumung. Rechts ist der Versuch gemacht, zunächst noch recht schüchtern, die neue Höherstaffelung der hinteren Figuren für die Darstellung eines Reitertrupps zu verwenden. Um recht klar zu bleiben, ist der Reiter der oberen Staffel in die Lücke zwischen die beiden der unteren gesetzt. Diese Form der Staffelung war bei Fußgängermassen höchst zweckmäßig. Denn so erschienen nicht nur die Köpfe der hinteren Reihe nicht in ermüdender Einförmigkeit über denen der vorderen, sondern sie wurden mit einem Stück des Oberkörpers dazwischen sichtbar, an dem ungleich stärker abwechselnde Stellungen zum Ausdruck kommen konnten. Hier aber bei den Reitern war die Übertragung solcher Lückenstaffelung höchst unzweckmäßig, da ohnedies, um die Pferdeköpfe übereinander zu zeigen, die hinteren Figuren hoch hinaufgeschoben wurden (das lehrt schon ein Blick auf Bild XXXVI rechts) und so ein geordneter Zug im Profil nicht darzustellen war. Später findet sich derartiges denn auch nicht mehr. Wir werden zwar sehen, daß diese Höherstaffelung auf Lücke bei Reitern in der Triumphalmalerei üblich gewesen ist, weil dort solche Kolonnen von vorn oder jedenfalls in Dreiviertelansicht gezeigt wurden. Hiervon abweichend hat die Trajanssäule durchweg die parallele Stellung der Tiere zur Reliefffläche, älterer plastischer Tradition folgend, in den Reiterszenen zur Anwendung gebracht. Ein Zeichen des frühen Stadiums ist auch hier noch, daß der Marsch nach rechts hin ohne Abschluß bleibt.

Von Bild XXXVI und XLIX, die wieder die Kavalleristen abgesessen zeigen, ist oben die Rede gewesen. In XXXVI (Taf. 20) sei hier nur der Fortschritt erwähnt, der sich in der senkrechten Staffelung der beiden Reiter rechts für einen festeren Zusammenschluß ergab. Sie bleibt von nun an, wo überhaupt Reiter hintereinander erscheinen, herrschend. Freilich etwas Abstraktes bleibt an solcher Darstellung haften. Schon an den anstoßenden Bildern gemessen, wenn diese nicht auch Reiterei zeigten wie hier, mußte die hohe Staffelung der Reiter auffallen, noch mehr natürlich gegenüber denen, mit denen sie in einem Bilde vereinigt waren. Denn diese Staffelung und damit für das Auge die Entfernung der Figuren des Hintergrundes von denen des vorderen war erheblich größer, als die bei den am Boden stehenden Figuren. Vielleicht auch deshalb hat der Künstler in dem an anderer Stelle zu besprechenden Bild LVII (Taf. 28) auf dies Kunstmittel verzichtet. Doch knüpft dies sonst deutlich an die Bildform von XXXVI in einem anderen Punkte an: das ist die Stellung des Kaisers, der auch dort zu Pferde wie zum ersten Male hier ohne neben ihm Reitende als einziger an der Spitze erscheint, nach dem Prinzip, in dem er ja auch sonst häufig an der Spitze von Zügen herausgehoben wird. Niemals jedoch erscheint er als Reiter, wie meist zu Fuß inmitten mehrerer Begleiter auf der Trajanssäule, während das z. B. auf dem Rundmedaillon vom Konstantinsbogen mit der Bärenjagd Hadrians und öfters auf der Markussäule der Fall ist. Sondern stets halten sich diese hinter ihm und lassen ihn als Spitze hervortreten, wie auch auf dem Medaillon vom Konstantinsbogen mit der Eberjagd, das von der Hand eines weniger selbständigen Künstlers stammt als sein genanntes Gegenstück[3]), also vielleicht nicht ohne den Einfluß der Säule (vgl. Bild XCVII) entstanden ist.

[1]) Cichorius' Meinung, daß es sich um Vorposten am Flußufer handle, kann ich nicht zustimmen. Es könnte höchstens bei dem Auxiliar rechts oben angenommen werden, die anderen stehen weiter zurück. Aber die einfachste Anschauung bleibt, daß diese drei Posten vor der Lagermauer, vor der sie erscheinen, auch stehen.

[2]) Einige Beispiele: das Relief von Elyros im Athener Nat.-Mus. Svoronos 1450 Taf. 75 — Phot. Alinari 24334; an der Jupitersäule in Mainz, Koepp, Die Römer in Deutschland S. 164 Abb. 144 = Quilling, Die Jupitersäule S. 38. Die Graburne von Castell, Koepp S. 156 Abb. 133. Relief in Florenz Amelung 125 Phot. Alinari 29379.

[3]) S. zuletzt meine Bemerkungen Röm. Mitt. 1920, 143ff. und Buschor ebd. 1923/4, 51.

Bild LXXIV (Taf. 34), das, wie Petersen nachgewiesen hat, in sinnvollem Gegensatze zu den trauernd ihr Land verlassenden Dakern rechts von der großen Unterwerfungsszene an einer Quelle sich erquickende Soldaten links vorführt, ist nicht ohne Zusammenhang mit XXI. Die im Bilde am stärksten wirksame Figur, der von vorn gesehene Mann mit dem Pferd an der Rechten ist offenbar von dort übernommen.

Dagegen zeigt das einzige große Bild der Säule, das vorrückende Kavallerie als Hauptgegenstand behandelt (LXXXIX/XC = Taf. 41, vgl. o. S. 60), die konsequente Ausgestaltung des Themas in dem Sinne, der durch XXXVI und LVII nahegelegt war. Die Antinomie zwischen den so viel höher gestaffelten Reitern und der Gruppe am rechten Bildrande wird in Kauf genommen. War doch dafür ein anderer Zwiespalt gelöst, den der Meister bei den Fußmarschbildern vergeblich zu beseitigen trachtete: der Ausgleich zwischen der Form des langgestreckten Zuges und der Höhe des Bildfeldes war gegeben, ohne daß die Staffelung so hoch erschien, daß sie die Zusammengehörigkeit der beiden Reihen zerriß. Es wirkt, trotzdem die Leute in Wahrheit, wie oben gesagt, nicht so weit voneinander entfernt reiten können, daß man die hinteren auch bei sehr hoher Oberansicht in solchem Maße sähe, auf den ersten Eindruck hin nicht so unwirklich, als wenn man uns zumuten wollte, zu denken, daß die Leute in CVIII oben und unten zwei Glieder ein und derselben Kolonne wären. Im Einzelnen entspricht es gewohnter Kunstübung, daß einer der Reiter in der Vorderreihe, der Fahnenträger, zur Abwechslung vom Rücken gesehen ist.

Auch in XCVII (Taf. 44), das von XCVI nicht zu trennen ist (vgl. o. S. 42), ist der Kaiser an der Spitze eines zweigliedrigen Reitertrupps als einzelner gegeben, nur daß die Staffelung der Reiter hinter ihm nicht so hoch zu sein brauchte; denn wie er selbst nicht in halber Bildhöhe, sondern unter dem oberen Rand erscheint, wurde der untere Bildteil durch römische Soldaten, die feindliche Wolfsgruben zerstören, gefüllt. Sehr wirkungsvoll sind diese mit Ausnahme des rechts abschließenden, ebenso weit wie sie unter den Reitern erscheinen, der Bewegung dieser gleichmäßig entgegengerichtet. Einer der Reiter ist wieder vom Rücken gesehen.

Noch einmal erscheint der Kaiser zu Pferd, von Reitern begleitet, und wieder als einziger an der Spitze einer zwiefachen Staffel, in Bild CI (Taf. 47). Es sind nur zwei Kavalleristen hinter ihm und sie sind wie in LXXXIX so hoch gestaffelt, daß sie die ganze Bildhöhe füllen. Es mag sein, daß der Künstler sich schwer von der Vorstellung losmachen konnte, den Kaiser zu Pferd nur mit begleitenden Reitern zu zeigen. Glücklich wirkt das Motiv hier nicht und es bringt uns am Ende der Reihe zum Bewußtsein, warum am Anfang mit Recht vermieden wurde, aufgesessene Reiter vor dem Fußvolke zu zeigen. Diese beiden hoch übereinander gestaffelten Leute stechen seltsam gegen den folgenden Zug ab, wenn sie auch als wirksame Folie für den größeren Kaiser dienen, der fast allein erreicht, was ihnen zu zweien möglich war: die Füllung der ganzen Bildhöhe. Dies Hineinstellen einer für sich ausgebildeten Gruppierung in einen Bildzusammenhang, in den sie sich schlecht fügt, ist bezeichnend.

Im ganzen zeigt die Analyse der Reitermarschszenen im kleinen eine der der Fußmärsche parallele Entwicklung: am Anfang sind auch hier die Bilder am rechten Rande offen, später nicht mehr; am Anfang ist das Verhältnis des Zuges zur Bildhöhe noch nicht geklärt, dann bildet sich eine feste Form heraus, die mehr oder weniger passend verwendet wird.

* * *

Eine Gruppe von Bildern ist hier anzureihen, weil sie mit den Vormarschszenen in naher Beziehung steht. Sie bildet in sich eine Einheit, in der ein Stück an das andere anknüpft. Am Anfang steht Bild XIV (Taf. 10). Oben erscheint links der Kaiser, von einem Offizier begleitet. Er weist mit der Rechten auf eine am oberen Bildrand gelegene Festung, zu der ein schräg ansteigender Weg mit einem Geländer heraufführt. Unten überschreiten drei fest zusammengeschlossene Auxiliare in eiligem Tempo auf einer Brücke, die sie gerade füllen, einen Bach. Jenseits kniet am Ufer ein Legionar und schöpft mit einem Eimer Wasser (zum Motiv vgl. Bild CVII)[1]. Das Gundmotiv des Bildes ist das Vorrücken der Römer im freien, vom Feinde

[1] Die Auffassung von Cichorius, daß er auf dem rechts im Gelände gezeichneten Zickzackweg von der Festung oben herabgestiegen sei und daß dadurch angedeutet wäre, jene sei bereits von einer römischen Legion besetzt, entspricht nicht dem Eindruck des Bildes. Der Mann steht in keiner Beziehung zu diesem Weg, scheint vielmehr von links her gekommen wie die Auxiliare auch, und wenn man eine Beziehung suchen will, so kann man als Ausgangspunkt nur das Lager in XIII ansehen. Der Wasserschöpfer ist wohl nur eine genrehafte Figur, die der Bewegung einen Abschluß gibt.

geräumten Gelände. Das ist oben besonders deutlich, wo ganz gegen die Gewohnheit des Säulenmeisters ein weiter Landschaftsraum sich vor dem Kaiser ausbreitet. Ein Zielpunkt war hier in der Festung gegeben.

Ganz unverkennbar schließt hier Bild XXV (Taf. 15) an, das wieder das römische Vorrücken im vom Feinde geräumten Gebiet zeigt. Die Räumung wird der Erfolg der vorhergehenden Schlacht in XXIV sein. Recht glücklich hat der Künstler sie mit zur Darstellung gebracht[1]), indem er unten links in der Ecke einen Trupp von fliehenden Dakern einsetzte, die größtenteils in der Anwendung eines althergebrachten Motives[2]) den Kopf nach den Verfolgern zurückwenden. Als Nebengruppe, die die Situation unterstreicht, sind sie vom eigentlichen Hauptbild durch eine ihnen als Hintergrund dienende Felskulisse abgehoben. Im übrigen entspricht die Bilddisposition der von XIV: wieder erscheint der Kaiser links oben; diesmal folgen ihm zwei Begleiter, doch gleicht die Gruppe, wenn man von dem einen im Hintergrund absieht, sehr stark der von XIV. Wieder wird rechts die ganze obere Bildhälfte von Landschaft eingenommen: gewaltigen dakischen Befestigungsanlagen, über deren verlassene Mauern nur aufgepfählte Totenköpfe unheimlich hinüberschauen. Und weiter ist wie in XIV der untere Teil vorrückenden römischen Auxilien eingeräumt. Zwar nicht in gleicher Art werden sie vorgestellt wie in XIV, aber der Parallelismus ist unverkennbar. Diese römischen Soldaten stecken ein dakisches Gehöft in Brand.

Dieses Motiv tritt hier zum ersten Male auf der Säule auf, dann noch dreimal in gleich zu besprechenden Szenen, häufiger noch auf der Markussäule. Es ist die Frage, ob es auch für derlei Szenen eine Tradition gab oder ob der Meister der Trajanssäule diese erst selbst schuf. Daß die Triumphalmalerei solche Dinge dargestellt hat, ist an sich sehr wahrscheinlich. Ein direktes Zeugnis dafür bildet die Schilderung vom Triumph des Titus über die Juden bei Josephus (Bellum VII, 143). Dort heißt es: *ἦν γὰρ ὁρᾶν χώραν μὲν εὐδαίμονα δηουμένην* und weiter von der Einnahme der Stadt: *πῦρ τε ἐνιέμενον ἱεροῖς καὶ κατασκαφὰς οἴκων ἐπὶ τοῖς δεσπόταις καὶ μετὰ πολλὴν ἐρημίαν καὶ κατήφειαν ποταμοὺς ῥέοντας οὐκ ἐπὶ γῆν γεωργουμένην οὐδὲ ποτὸν ἀνθρώποις ἢ βοσκήμασιν, ἀλλὰ διὰ τῆς ἐπιπανταχόθεν φλεγομένης.* In diesen Zusammenhang scheint das Motiv zu gehören, das als einzelnes herausgegriffen wir hier sehen. In der Tat begegnet ja auch in dem nächsten Bilde, in dem es Verwendung findet und das die erste Kampagne des ersten Krieges abschließt, wie jene Szenen im Triumph des Titus den Enderfolg darstellen, in Bild XXIX/XXX (Taf. 17) das Motiv in Verein mit Darstellungen der Flucht, Gefangenschaft und des Elends wie bei Josephus. Wenn man dort von den Flüssen hört, die nicht mehr Mensch und Tier zum Tranke dienen, so wirkt das wie eine Unterschrift zu dem Bilde, auf dem rechts oben ein Fluß, unten ein Haufen jämmerlich verendeten Viehes liegt. Wir werden daher berechtigt sein, das Motiv der Inbrandsteckung feindlicher Siedelungen aus dem Typenschatz der Triumphalmalerei herzuleiten.

Zweimal kehrt das gleiche Motiv in LVII—LIX (Taf. 28) wieder[3]). Trotzdem hier ein neues Kunstmittel, die Geländekulisse, hinter der die Figuren zum Teil verschwinden, zur Anwendung gekommen ist, ist ein Anschluß an Bild XXV unverkennbar: drei wichtige Elemente finden sich hier wieder, der Kaiser von links her vor einer weiten Landschaft, eine Gruppe fliehender Daker und die Inbrandsetzung feindlicher Siedelungen. Nur ist die Zusammensetzung verändert. Erstens nämlich ist die Gruppe der Daker mit einer Geländekulisse abgeteilt und deshalb in die obere Bildhälfte verlegt. Dadurch wurde Platz in der rechten unteren Bildecke geschaffen und die Inbrandsetzung des Gehöftes dorthin geschoben. Ferner ist der Kaiser in die Bildmitte gesetzt und hinter ihm ein Gehöft, an das auch die Brandfackel gelegt wird, sowie das Ende des Reiterzuges, dessen Spitze er bildet, angebracht. Daraus ergibt sich prägnanter die Vorstellung, daß er

---

[1]) Die neuerdings herrschende Auffassung (Cichorius zu dem Bild, Domaszewski, Philologus 1906, 328; Petersen I, 29) weicht von der hier vorgetragenen ab. Danach hätten die Daker die Festung oben nicht geräumt, sondern die Absicht, sie zu verteidigen. Das einzige Argument dafür bilden die in ihr aufgepflanzten Fahnen. Aber können sie denn nicht auch im Stich gelassen sein? Daß die Daker nach der Schlacht geflohen sind, wird aus dem Bilde ganz deutlich und daß der Verlauf derselben die Räumung der Befestigungen nicht rechtfertige, ist völlig unbeweisbar. Die Behauptung von Petersen, daß die Daker sich in die Festung zurückzögen, widerspricht dem Augenschein. So bleibt Fröhners Meinung die richtige. Sie bestätigt, daß wir ja nirgends etwas von einem Kampf um diese bedeutenden Werke sehen.

[2]) Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen 1891, S. 2 und 48.

[3]) Die Aufteilung von Cichorius in drei Bilder ist nicht berechtigt. Niemand, der die Reiter in LVII im Gehöft verschwinden sieht, hinter dem sich LVIII die Spitze eines Reiterzuges herausbewegt, kann beide Bilder trennen. Und LVIII/LIX sind ebenso durch die Blickrichtung der fliehenden Daker wie durch die sonderbare Stellung des Auxiliares unten vor der das Gehöft abtrennenden Kulisse, verbunden.

hier mit seinen Reitern durch das Bergland zieht, in dem die Gehöfte brennen und aus dem die Feinde fliehen. Aber darüber hinaus ist das Bild als ein festes Ganzes komponiert. Man beachte, wie fein alles im Gleichgewicht ist: dem Dakerzug rechts oben entsprechen die römischen Reiter links unten und dem Gehöft links oben das rechts unten. Im zentralen Schnittpunkte der so entstehenden Diagonalen erscheint überragend der Kaiser.

Die letzte hierhergehörige Szene CLIII (Taf.72) zeigt wieder die Inbrandsetzung eines Gehöftes im Bild und es ist eine willkommene Ergänzung zu der geschilderten kontinuierlichen Entwicklung der Bilderreihe, daß sie an LIX anknüpft: der vom Rücken gesehene Mann links mit der erhobenen Fackel ist nur wenig verändert der gleiche wie der Brandstifter dort. Und weiter findet sich dieselbe vom Standpunkt der Wirklichkeit unmögliche Stellung eines der Leute vor einem Geländezug, hinter dem erst das Gehöft liegt. Da ist es wohl denn kein Zufall, daß er auch wie der linke in LIX die Fackel gerade an das obere Ende des Zaunes legt. Bei der selbständigen Geltung des Motives, daß hier nicht mehr nur Bestandteil eines größeren Bildes ist, ist es natürlich, daß der Versuch zu einer geschlossenen Komposition gemacht ist: ein Mann mit gesenkter Fackel steht zwischen zweien, die die ihrigen antithetisch erhoben haben. Diese Gruppierung ist sehr wirkungsvoll, doch das Gestellte in der Zusammensetzung der Figuren und ihrem unnatürlichen Verhältnis zu den Bauwerken, an die sie Feuer legen, sehr aufdringlich.

* * *

Als letzte Gruppe fassen wir die der Seereisen zusammen. Sie scheiden sich in zwei verschiedene Reihen, je nachdem die Abfahrt bzw. Ankunft des Kaisers oder die Fahrt selbst gezeigt wird. Zwei Bilder, die als Gegenstücke eine Episode einschließen, behandeln die Abreise des Kaisers zur See (XXXIII, XLVI = Taf. 18/24). Nicht nur im Einzelnen sind sie durch Ähnlichkeiten verbunden (s. o. S. 58), sondern vor allem der Gesamtbau verrät größte Analogien; offenbar ist Bild XLVI von XXXIII abhängig. Hier wie dort liegt am unteren Bildrande das Schiff, das der Kaiser besteigen will; darüber steht er mit zwei Begleitern am Ufer und läßt sich in XXXIII eine Truppe vorstellen, verhandelt in XLVI mit einer Gesandtschaft. An diesen Hauptteil schließt sich beide Male, in XXXIII links, in XLVI rechts eine Szene, in der Ballen in ein kleineres Lastschiff verladen werden (vgl. o. S. 61 Anm. 2)[1]. Ganz ähnlich ist das zwischen beiden liegende Bild XXXV (Taf. 19) angelegt, das des Kaisers Ankunft am Ende der in XXXIII angetretenen Reise zeigt. Auch hier steht er schon am Lande mit seinen Begleitern, und unten liegt ein Schiff, aus dem links Leute ausladen. Nur hat hier die knappere Behandlung nicht erlaubt das Schiff des Kaisers selbst zu zeigen.

Das Thema der Abfahrt und Landung war der antiken Kunst nicht fremd geblieben. Angefangen von der Dipylonvase, die vielleicht eine mythische Entführung zu Schiffe zeigt, finden wir es häufig behandelt. Mythologische Szenen des trojanischen Kreises, der Theseus- und Argonautensage, zum Teil in Verbindung mit Kämpfen, werden seine Darstellung weit häufiger gefordert haben, als unser Bestand an Denkmälern es noch erkennen läßt. Auch die Reliefplastik, für die der Stoff von Hause aus wenig geeignet war, hat sich ihm nicht entziehen können. Es sei nur an den Fries von Gjölbaschi, die von Bienkowski[2]) erschlossene hellenistische Landungsschlacht, von der uns ein Rest in einem Reliefbruchstück in Venedig erhalten ist[3]), die Abreise des Aeneas auf der Tabula Iliaca erinnert und aus dem Gebiete der Malerei an die Thalosvase und die ficoronische Ciste. Für alle diese Darstellungen ist bezeichnend die Anpassung der Kompositionen an die Friesform des Reliefs. Immer liegt das Schiff als Ausgangs- oder Zielpunkt an einem Ende des Bildfeldes, das es fast in ganzer Höhe einnimmt und daran schließt sich weiterhin in der Längsrichtung die Darstellung des Vorganges. Noch ganz in dieser griechischen Tradition steht ein prachtvolles Reliefbruchstück der frühen Kaiserzeit, etwa aus der Epoche des Tiberius, das uns einen historischen Vorgang darstellt[4]). Am rechten Ende liegen die Schiffe, während vom linken her ein Feldherr in Reisetracht an der Spitze eines hinter ihm durch

[1]) Der Behauptung von Cichorius II, 223, daß in XLVII nicht ein- sondern ausgeladen werde, kann ich nicht zustimmen. Der Mann im Vordergrunde springt nicht ans Ufer. Auch bei solcher Erklärung bleibt das Erscheinen seines linken Fußes vor dem Kajütendach, das lediglich auf Versehen beruht, unverständlich. Er schreitet nach rechts hin, wie auch die Leute dahinter offenbar aus dem Hintergrunde auf das Schiff zukommen; s. auch Petersen I, 48.

[2]) Österr. Jahresh. I, 17ff. [3]) a. a. O. Taf. 2. Phot. Alinari 12914.

[4]) Jetzt in Budapest, Brunn-Bruckmann, Taf. 595 mit Text von Sieveking, vgl. auch ders. zu Taf. 625; Strong pl. 7; Reinach, R. II, 115.

einen Tubabläser eröffneten Zuges auf sie zuschreitet. Zwischen beiden sitzt Apollo mit der Leier auf einem Felsen, auf dem hinter ihm ein Dreifuß steht, nach rechts hin zu den Schiffen gewandt. Schon deshalb, weil er dem Zuge nicht zugewendet ist, wird man diesen nicht auf eine Opferprozession zum Dank nach der siegreichen Schlacht beziehen dürfen, wie Sieveking vorgeschlagen hat[1]). Vielmehr ist das ganze nach rechts hin zu den Schiffen als Zielpunkt gewendet. Der Kaiser in Reisetracht wird mit ihnen abfahren. Der Tubabläser gibt ein Signal. Obwohl wir ihn an der Trajanssäule nur im Zusammenhang von Opferhandlungen sehen, wissen wir doch auch sonst von seiner Verwendung[2]). So ist uns hier ein Abfahrtsbild inhaltlich denen der Trajanssäule entsprechend erhalten. Bedeutsam ist neben der Wandlung der Reliefbehandlung, die auf dem Budapester Relief flockig und weich ist, der kompositionelle Gegensatz zur Trajanssäule. Diese hat das Thema der hohen Bildform angepaßt, das Schiff in den unteren Teil verlegt und an Stelle des auf dieses zu bewegten Figurenfrieses sind hier in eigener Handlung vorgeführte und in sich zusammengeschlossene Gruppen gezeigt.

Was die Ein- und Ausladeszenen betrifft, so ist hier ganz ähnlich wie bei den Baubildern mehr Wert auf eine gefällige Zusammenstellung bewegter Figuren gelegt, als auf sachlich deutliche Darstellung des Ganzen und Einzelnen. Die Bewegungen haben etwas allzu temperiertes für die schwere Arbeit, die die Männer leisten. Das zeigt schon ein Vergleich der ersten Behandlung des Gegenstandes, die in Bild II (Taf. 6) zur Belebung eingefügt ist, mit der ungleich lebensvolleren Art, wie solch ein Vorgang in der provinzialen Kunst wiedergegeben wird[3]). In anderen Fällen sind sie von einer kaum begründeten Heftigkeit wie bei dem Manne rechts im Boot in Bild XXXIII. In Bild XLVII macht ein Mann im Schiffe eine Bewegung, als wolle er einen Ballen auffangen; doch ist niemand zu sehen, der ihm einen solchen zuwürfe. Vom Standpunkt der Realität fällt das völlige Fehlen von Leuten, die schon ihren Packen herangetragen haben und weggehen neue zu holen, auf. In Bild LXXXII (Taf. 38), das der Belebung zuliebe eingeschoben ist — es steht wohl nicht zufällig an dieser Stelle vor LXXXIII wie XLVII vor XLVIII, an das jenes Bild sich kompositionell anschließt (s. o. S. 38) — wie II, ist überhaupt nicht ersichtlich, was die Leute eigentlich machen. Dagegen ist gerade hier bei dem allein wohlerhaltenen[4]) vorderen Schiff eine klare gefällige Gruppierung deutlich; ein frontaler Mann zwischen zwei nach den Enden des Schiffes hin antithetisch gebückten. Das Gleiche ist auch in dem anderen Bilde der Fall. Es scheiden sich hier die mit dem Verstauen oder Ausladen im Schiff beschäftigten Leute, von denen, die die Stücke am Lande herbei- oder forttragen. Von ersteren sind kaum zufällig in den aufeinanderfolgenden Bildern II und XXXIII je zwei einander zugewandte dargestellt, in XXXV und XLVII nur ein nach rechts hin bewegter. Die Träger sind bei aller Bewegtheit nach Möglichkeit klar gruppiert. Das wird am deutlichsten, wenn man Verbindungslinien zwischen den Köpfen zieht, wobei sich immer einfache Dreieckformen ergeben. Im Einzelnen ist ein Anknüpfen des folgenden an das vorhergehende zu erkennen, auch außer dem, was schon angeführt wurde: den beiden Leuten, die vorne in XXXIII mit einem Ballen beschäftigt sind, gleicht in XXXV auffallend die Gruppe der beiden hinter dem Schiff, die einen Haufen Schilde heben; dem Mann links oben in XXXV ähnelt der rechts oben in XLVII; im Anschluß an diese Szenen ist die Darstellung der Leute, die in Bild LXXV (Taf. 35) und CXXIV (Taf. 59) Beute wegtragen, erfolgt (s. o. S. 61 Anm. 2).

Zwei Bilder führen die Seereise selbst vor: in XXXIV (Tafel 19) zwischen beiden, die Abfahrt und Ankunft zeigen, in LXXIX (Taf. 38) zwischen Ausgangspunkt und Ziel mit Beziehung zu beiden. Das Charakte-

---

[1]) Daß der Kaiser, wie Sieveking unter Berufung auf die Trajanssäule behauptet, die übliche Lagertracht trage, ist falsch. Wo er im Feldlager opfert, erscheint er auch dort vielmehr in der Toga. Dies Kostüm aber ist, wie es Cichorius benannt hat und wie die Trajanssäule lehrt, das Reisekostüm des Kaisers, das er in den Szenen zu Beginn des zweiten Krieges kaum der Wirklichkeit entsprechend auch bei Opferhandlungen auf der Reise trägt. Wer also auf Grund des Tubabläsers hinter dem Kaiser und der präsumptiven Fackel in seiner Linken, die ich nach den Abbildungen nicht zu erkennen vermag, eine Opferprozession erkennen will, muß an das übliche Opfer vor der Abfahrt denken.

[2]) Belege bei Domaszewski, die Fahnen im römischen Heere, S. 6ff.; wie hier erscheint er in einer nicht sakralen Handlung hinter dem Feldherrn auf dem Grabgemälde des Fannius Bull. com. XVII Taf. 11/12, Springer-Michaelis 11. Aufl. 442, Stuart Jones, Compendian to roman history S. 400, Courbaud, le bas-reliefs romain S. 204 und im Kampfe in dem großen Fries am Konstantinsbogen Brunn-Bruckmann 580, Strong pl. 47/48, Reinach, R. I 252.

[3]) S. das gallische, jetzt verschollene Relief bei Espérandieu V, 253 Nr. 4042.

[4]) Das hintere hat, was Cichorius entgangen ist, ein Verdeck, von dem der rechte Pfosten noch erhalten ist. Der Mann scheint dahinter am Lande zu stehen.

ristische für die Bildgestaltung ist, daß mehrere Schiffe hintereinander gestaffelt erscheinen. Es ist hier wie bei den Reiterszenen dadurch die Füllung des Grundes erreicht und hier in der Tat ohne jeden Widersinn: denn wirklich fahren ja Schiffe so weit voneinander, daß sie bei hochgewähltem Standpunkt ganz sichtbar werden können. Doch scheint es, daß dem Meister sein erster Versuch, sie einfach senkrecht übereinander in gleichlaufender Bewegung und so hochgestaffelt darzustellen, daß das hintere ganz über dem vorderen sichtbar wird (XXXIV), nicht genügt zu haben. Denn in Bild LXXIX hat er statt zweier Schiffe drei eingeführt, die dichter aneinander geschoben wurden, noch dazu nicht senkrecht übereinander, sondern schräg, das oberste am weitesten rechts, endlich auch nicht gleichlaufend, sondern in konvergierenden Linien. In XXXIV folgen den Kriegsschiffen, wie sie gestaffelt, Transportboote, von denen das vordere, mit vortrefflich behandelten Pferden, ein kleines Bravourstück ist. Der Kaiser sitzt im vorderen Schiff am Steuer. Gewiß wird man darin keine historische Andeutung sehen, sondern eine höfische Spielerei[1]). Wie wenig es dem Künstler auf wahrheitsgetreue Wiedergabe des einzelnen ankam, ist in diesem Bilde besonders deutlich: der Kaiser nimmt in seinem Schiff einen so breiten Platz ein, daß unter ihm noch Ruder erscheinen, an denen die Ruderer fortgelassen werden mußten. Cichorius hat bereits darauf hingewiesen, daß die kaiserliche Galeere, unzweifelhaft die gleiche wie in Bild XXXIII, unmittelbar daneben und wie sie durch den Tierkopf hinten am Aphlaston hervorgehoben, doch in den Einzelheiten von jener abweicht.

Gegenüber diesem Bild ist LXXIX ungleich festgefügter und einheitlicher. Infolge der Einführung von drei Schiffen, wurde dem Kaiser das mittlere zugewiesen. Dadurch, daß er auch hier am Platz des Steuermanns mit befehlender Geste aufrecht steht, erreicht er mit dem Scheitel den oberen Bildrand. Nicht ohne sachliche Verbindung laufen die Schiffe einfach nebeneinander her, sondern die beiden Steuerleute oben und unten sind in lebhafter Gebärde dem Kaiser zugewandt.

Was die Grundform der Bilder, die übereinandergestaffelten Schiffe betrifft, so scheint dem Künstler hier schon eine Tradition vorgelegen zu haben. Zwar fehlt sie noch in dem hellenistischem Schiffskampfrelief in Venedig, wo nur in seitlicher Verschiebung die Enden der hinteren Schiffe neben denen der vorderen sichtbar werden. Schon weiter geht die Tabula Iliaca in ihrer zweifellos von malerischen Vorbildern abhängigen Darstellung der Landschaft um Troja mit der Griechenflotte. Der Augenpunkt liegt hier hoch und demgemäß ist neben der seitlichen Staffelung auch zum Teil eine in der Höhe durchgeführt. Als ein weiteres Zeichen des Vordringens des Malerischen ins Relief wird man die Darstellung auf dem oben besprochenen Budapester Relief betrachten können. Hier sehen wir nämlich am rechten Ende zwei Schiffe senkrecht übereinander gestaffelt, freilich noch dichter als in Bild XXXIV.

* * *

So gibt uns gerade die zuletzt behandelte Gruppe der Seereisebilder stärkere Anhaltspunkte für das Verhältnis zur bildnerischen Tradition, die wir für die Marschszenen allzu sehr vermissen mußten. Es muß gefragt werden, wie weit auch für sie eine solche bestand. In erster Linie kommt hier wieder die Triumphalmalerei in Betracht. Wir fanden Belege für den Ursprung der auf der Säule im Zusammenhang mit dem Vorrücken römischer Truppen eingeführten Brandstiftungen. Es darf weiter vermerkt werden, daß das Nachleben der Größenunterschiede zwischen Haupt- und Nebenperson, wenn auch in einem neuen Sinne, in Bild LI auf dieselbe Tradition wies. Als Beispiel diente uns hier das mit der Triumphalmalerei zusammenhängende Grabgemälde des Fannius und wir konstatierten (S. 79) das Fortwirken dieser Tradition auch am Beneventer Bogen. Es muß nach alledem gefragt werden, wie weit die Triumphalmalerei überhaupt Vormarschszenen darzustellen pflegte. Daß schwierige Marschbewegungen, Flußübergänge und dergleichen von ihr behandelt worden sind, ist an sich sehr wahrscheinlich. An direkten Belegen fehlt es. Ein vormarschierender Trupp begegnet hinter einem Feldherrn auf dem genannten Grabgemälde. Er zeigt die Höherstaffelung der Figuren in drei Gründen, so daß jeweils die Köpfe der Hintermänner über den Lücken zwischen denen der Vordermänner erscheinen. Die Figuren sind fast von vorne gesehen und in starrem Gleichmaß auf den Beschauer zu bewegt. Wenn man von der Höherstaffelung der hinteren Gründe absieht, die beiden Darstellungen gemeinsam ist, so fällt der Unterschied zwischen dieser monotonen, von vorne gesehenen Masse und den durchweg ungefähr parallel zum Reliefgrund bewegten abwechselungsreichen Zügen der Tra-

[1]) Richtig hat Xenopol, Revue historique XXXI, 1886 auf Plinius' Panegyricus LXXVI verwiesen.

janssäule auf. Man könnte versucht sein, hierin lediglich ein Kennzeichen der verschiedenen Epochen zu sehen. Allein die Darstellungsweise des Grabgemäldes findet in einigen Metopen von Adamklissi ihre nächste Analogie[1]). Und wer versucht wäre, auch dies durch die altertümlich primitive Kunstart eben dieses einen Monumentes zu erklären, der wird doch angesichts weiterer vergleichbarer darauf verzichten müssen. Es sind dies zwei gallische Reliefs: eines in St. Rémy[2]) mit vormarschierenden Legionaren und ein anderes mit Reitern im Kampf[3]). Hier herrscht dieselbe En-face-Stellung, dasselbe soldatische Gleichmaß. Und daß derlei Dinge auch auf italischem Boden verhältnismäßig spät noch gewohnte Erscheinungen waren, zeigt das Mosaikbild einer Schulszene in Capua[4]). Ungleich näher als die Trajanssäule, wenn auch kaum ganz frei von ihrem Einfluß, die die Höherstaffelung der Figuren des hinteren Grundes erst wieder in die monumentale römische Plastik einführte, stehen dieser Gruppe von Monumenten die borghesischen Reliefs, die man früher fälschlich einem Triumphbogen des Claudius zuschrieb[5]). Auch hier herrscht starre Regelmäßigkeit bei senkrechter Staffelung in drei Gliedern. Zwischen beiden Gruppen vermitteln das gleichfalls unter dem Einfluß der Trajanssäule stehende Relief links am Monument des Philopappos in Athen (Abb. 11) und an der Basis des Nigrinus in Eleusis[6]). Zweifellos hat die vorgenannte Gruppe mit den Enface-Zügen und der starren Regelmäßigkeit des Aufbaus größeren Anspruch, den Eindruck von Triumphalmalereien wiederzugeben, als die Trajanssäule. Sowohl der militärischere Charakter ihrer Darstellungen als auch die Frontstellung, die sich aus der Form des Tafelbildes naturgemäß ergab, sprechen dafür. Offenbar weicht die Trajanssäule von dieser, in der Triumphalmalerei bewahrten altertümlichen Darstellungsform nach zweierlei Richtung ab: einmal gibt sie langgestreckte, schmale, meist nur zweigliedrige Züge mit einem an der Spitze abgesondertem Führer, die seitwärts, dem Bildfries folgend, bewegt sind und nicht in den Vordergrund hinein, außerdem aber legt sie keinen Wert auf den Charakter der peinlichen militärischen Ordnung, auf den gleichen Schritt und Tritt, sondern mehr darauf, daß lebendige Bewegung die Masse beherrsche. Es ist dieser Gegensatz um so auffälliger, als, wie wir sehen, bei den eigentlichen Fußmarschbildern dadurch große kompositionelle Schwierigkeiten entstanden. Um so mehr wird man annehmen dürfen, daß hier die Säule bestimmten anderen Traditionen folgt. Von altersher ja sind Marschzüge dargestellt worden, in langen, gleichmäßig bewegten Reihen, wie auf der mykenischen Kriegervase, der Chigikanne, am Nereidenmonument in Xanthos. In der älteren römischen Plastik der Kaiserzeit müssen wir die reichere Ausgestaltung solcher Szenen, in denen man wie auf der Ara Pacis und am Titusbogen die Köpfe der hinteren Figuren zwischen denen der vorderen gesehen haben wird, voraussetzen. An diese Tradition hat offenbar der Meister der Trajanssäule angeknüpft. Zwischen ihr und der Triumphalmalerei, aus der sie die Höherstellung der hinteren Figuren infolge der durch das Monument gegebenen Frieshöhe[7]) übernahm, nehmen die Reliefs der Säule eine Mittelstellung ein. Es eröffnet sich hier das Verständnis für den inneren Zwiespalt, der den Schwierigkeiten der Bildgestaltung gerade bei diesen Darstellungen zugrunde lag. Wir sehen in zwei



Abb. 11. Relief vom Denkmal des Philopappos.

[1]) 12, 13, 14, 38, 44; auch im Vergleich der letzteren mit der noch am ehesten ähnlichen Marschgruppe in Bild XCVIII, die ihr bei Studniczka, Tropaeum Traini S. 140ff. gegenübergestellt ist, wird der Unterschied fühlbar. Als verbindend bleibt nur die Staffelung.

[2]) Espérandieu I 107 Nr. 130.

[3]) Ebd. V, 219 Nr. 4022, vgl. auch das verschollene Relief dort 309 Nr. 4152.

[4]) Lamer, Römische Kultur im Bilde fig. 103.

[5]) Philippi, Triumphalreliefs Taf. 1. Brunn-Bruckmann 403; Stuart Jones, Pap. Brit. Sc. Rome III, 215; Studniczka, Zur Ara Pacis, Abh. der sächs. Ges. 1909, 909. Helbig-Amelung 1529.

[6]) Pringsheim, Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults, Diss. München 1905, Taf. I.

[7]) S. u. im 2. Teil.

verschiedene künstlerische Quellgebiete, deren Wasser sich nicht recht mischen wollen. Der an Einzelheiten oft feststellbare Charakter dieser Kunst, daß sie recht heterogene, auf verschiedenem Boden gewachsene Dinge möglichst wirkungsvoll vermischt, wird hier einmal im großen deutlich.

VI. Kämpfe.

Die Darstellung der eigentlichen Kampfhandlungen nimmt einen verhältnismäßig schmalen Raum ein: kaum ein Viertel des ganzen Reliefbandes ist damit angefüllt und davon wird noch ein nicht unerheblicher Teil von Vorgängen, die nicht zum Kampfe im engsten Sinne gehören, sondern sich hinter den beiderseitigen Schlachtlinien abspielen, eingenommen. Es ist dies im Vergleich mit griechischen Darstellungen mythologischer oder geschichtlicher Kriege, die fast immer die Kämpfe selbst ausschließlich behandeln und das Vorhergehende und Folgende, das Drum und Dran beiseite schieben, besonders auffallend. Dieser Gegensatz ist nicht auf die trajanische Zeit beschränkt. Er scheint vielmehr tief in der in den Kunstwerken der früheren Kaiserzeit Roms zum Ausdruck kommenden Sinnesart begründet. Es kann kein Zufall sein, daß unter den plastischen Werken der Hauptstadt bis auf die Zeit der Trajanssäule keine einzige Darstellung eines Kampfes auf uns gekommen ist. Die Pax Romana macht sich hier geltend. Und wenn auch die Provinzen, namentlich die Galloromanen, wie der Triumphbogen von Orange und das Julierdenkmal von St. Rémy, ja das dortige Kunsthandwerk, zeigen[1]), an Schlachtenlärm und Kampfgetümmel im hellenistischen Geiste Freude empfinden mochten, in Rom war man des Waffengetöses müde: der Geist der Ara Pacis herrscht weit hinein ins erste nachchristliche Jahrhundert; weder am Titusbogen noch am Beneventer Trajansbogen findet sich — und bei ausdrücklichen Triumphaldenkmälern wiegt das doppelt schwer — auch nur eine einzige Kampfdarstellung. Auch sonst fehlt es an solchen nicht nur in der monumentalen Reliefplastik, sondern in den sog. hellenistischen Reliefbildern und unter den dieser Zeit angehörigen dekorativen Tonreliefs. Gerade die Regierungszeit des Soldatenkaisers Trajan scheint hierin eine Wandlung gebracht zu haben: zu den Kampfszenen der Trajanssäule gesellt sich der große Fries vom Trajansforum, von dem Bruchstücke jetzt im Durchgang und an der Attika des Konstantinsbogens vermauert sind. Hier ist der Kampf durchaus das herrschende Thema. Von da ab gehen beide Strömungen in wechselnder Stärke in der römischen Plastik nebeneinander her, was hier zu verfolgen nicht der Ort ist. Es genügt die Feststellung, daß die Trajanssäule sich mit ihren durch den Stoff geforderten Kampfszenen noch in der Grundstimmung des 1. Jahrhunderts nach Möglichkeit beschränkt. Zerstreute Kampfhandlungen, wie solche einmal im Bild XXIX zu sehen sind, Patrouillen-, Avantgarden- und Nachhutgefechte werden während eines vierjährigen Krieges in unbekanntem schwierigem Gelände an der Tagesordnung gewesen sein. Daß derlei kleine Gefechte auf der Markussäule einen ungemein breiten Raum einnehmen, mag in der andersartigen Kriegsführung gegen die Markomannen und Sarmaten bedingt sein. Aber daß sie auf der Trajanssäule mit Ausnahme der genannten Szene gänzlich fehlen, ist nicht dadurch allein zu erklären. Die Abneigung gegen solche Stoffe tritt darin deutlich zutage. Der Meister beschränkte sich auf die Wiedergabe der großen Schlachten und Kämpfe um feste Plätze, die allein von ausschlaggebender Bedeutung für den Verlauf des Krieges waren und keineswegs übergangen werden konnten.

Damit ist nun in der Tat gesagt, daß, was wir an Kampfhandlungen auf der Säule sehen, außer etwa Bild XXIX, schlechterdings als Darstellung wirklich geschichtlicher Ereignisse gelten muß, ja daß auch wahrscheinlich keines der bedeutendsten dieser Art übergangen worden ist. Es ist denn auch wirklich möglich gewesen, die wenigen überlieferten Schlachten und Belagerungen mit mehr oder weniger Sicherheit in den Säulenreliefs wiederzuerkennen[2]). Daß darüber hinaus noch eine Reihe umfangreicher Kampfszenen dargestellt ist, die uns der aus Dio Cassius' kompilatorischer Erzählung zusammengestrichene Auszug eines späten Skribenten verschweigt, ist nicht verwunderlich. Trotzdem sich der Künstler bei diesem Thema so

[1]) Dechelette, Les vases de la Gaule romaine II, S. 25ff.

[2]) XXIV, die Schlacht bei Tapae, Cichorius zu dem Bild, Reinach S. 45, Petersen I, 31, von Domaszewski, Philologus 1906, 324; LXXI Die Bestürmung der bei Dio 68, 9, 4 genannten Festung, Cichorius z. d. Bild, Petersen I, 76; Die Kämpfe um die dakische Hauptstadt CXII/CXVI; der Angriff der maurischen Reiter in LXIV, Cichorius z. d. Bilde, Petersen I, 69, Domaszewski a. a. O. 336, Cagnat, l'armée romaine d'Afrique I, 1912, 268ff. mit Taf., Davis Journ. Rom. Stud. 1920, 23; die Verfolgung des Decebalus CXLII/CXLV Cichorius z. d. Bild, Petersen II, 114ff.

naturgemäß dem Zwange des Stoffes unterwarf, insofern als wichtige Kämpfe keinesfalls übergangen werden durften, ist doch eben darin, daß er sich nur auf solche beschränkte, während er sonst oft mancherlei Szenen von allgemeinem und typischem Gehalt einfügte, eine bestimmte Geschmacksrichtung unverkennbar. Diese eingangs charakterisierte Stimmung äußert sich nicht nur im Umfang, sondern auch in der Form der Darstellung. Es ist ein Kennzeichen aller realistischen Kunst, soweit dieser Ausdruck überhaupt eine sinngemäße Anwendung findet, daß sie das Drastische der Wirklichkeit, das Abschreckende, Häßliche und Widerwärtige nicht darzustellen meidet, sondern eher sucht. Natürlich fehlen brutale Situationen keiner Kampfhandlung, auch denen der Säulenreliefs nicht. Aber im Vergleich einerseits mit den hellenistischen Gallier-, Amazonen- und Gigantenkämpfen, andererseits mit der Markussäule fällt doch bei den Kampfszenen der Trajanssäule eine große Abmilderung auf. Jene zeigen mit Vorliebe den Moment der Tötung selbst, das sich windende Opfer und den zustoßenden oder -schlagenden Angreifer. Hier aber ist so etwas durchaus selten und meist ein früherer Moment gewählt: Angriff und Abwehr, wobei in der Stellung des Verteidigers der zukünftige Ausgang angedeutet ist, daneben liegen die Verwundeten und Toten, die das Furchtbare, das in seiner ganzen Gegenwärtigkeit nicht gezeigt wird, als schon geschehen bezeichnen. Ja, es gibt sogar einzelne Züge, die ausdrücklich die humane Gesinnung betonen: wie eine Propaganda für diesen Geist der römischen Zivilisation wirkt der Kaiser in Bild XXIV, der sich in Erregung und Abscheu mit zorniger Geste, mit einer Lebhaftigkeit, wie er sie sonst nie auf der Säule hat, gegen die Soldaten wendet, die ihm die abgeschlagenen Köpfe von Feinden entgegenhalten[1]). Es ist das dieselbe Tendenz, die in Bild XLIII die im ordentlichen Gefangenenlager wohlverwahrten Daker den in Bild XLV von dakischen Frauen gemarterten römischen Gefangenen gegenüberstellt; und die bei der Ausstellung des Hauptes des Decebalus in CXLVII den Kaiser nicht zugegen sein läßt.

Mit dieser brutalen Situationen abgeneigten Stimmung wird es auch zusammenhängen, daß nicht nur der Kaiser, sondern auch die anderen auf der Säule dargestellten Truppenführer niemals wirklich in den Kampf eingreifend gezeigt werden. Beim Kaiser selbst könnte man meinen, daß seine von der gewöhnlichen Typik der Siegesdenkmäler bei Hellenen und Römern abweichende Ausschaltung aus dem Kampfgetümmel ein Kennzeichen wahrheitsgetreuer Darstellung sei. Keinesfalls aber kann der gleiche Grund für dasselbe Verfahren bei den ebenfalls porträtähnlichen Offizieren der Fall gewesen sein. So fehlt auch in Bild LXIV der Anführer der maurischen Reiter, Lusius Quietus, dessen Namen uns sogar unsere kümmerliche Überlieferung wegen seiner persönlichen Verdienste bei der Schlacht bewahrt hat[2]). Diese Männer in hervorragenden Stellungen sollten ebensowenig wie der Kaiser im Kampfe gezeigt werden. Der siegreiche Feldherr ist hier nicht der tapfere kämpfende Heros der Griechen, nicht der brutale Menschenschlächter der Orientalen und noch nicht der über gefallene Gegner in sinnlich abstraktem Triumph hinwegsprengende Held der Spätantike. Er ist der zivilisierte Friedensbringer des römischen Imperiums.

In alledem äußern sich bestimmte Tendenzen und keineswegs kurzerhand ein Realismus. An tendenziösen Zügen fehlt es denn auch sonst nicht. Daß die Säule nur die Feinde, niemals die Römer besiegt oder erfolglos zeigt, ist ihr mit allen anderen offiziellen und privaten Siegesdenkmälern gemeinsam[3]). Und dahin gehört es auch, daß durchweg nur Daker als Tote und Verwundete erscheinen: die Römer so zu zeigen, verbot die Rücksicht auf die Stimmung der Massen[4]). Nur eine einzige Ausnahme gibt es, die wieder in ihrer Eigenart die Regel bestätigt: in Bild XL sehen wir rechts am Rande einer großen Schlachtszene verwundete und tote Daker in wüsten Massen liegen, links aber blessierte Römer fürsorglich am Verbandplatz behandelt.

Wir wissen nicht, inwieweit die Trajanssäule in der Darstellung verschiedener Truppengattungen, die am Kampfe teilnehmen, sich an die geschichtlichen Tatsachen hielt. Gewisse Dinge sprechen stark dafür:

---

[1]) Tocilescu bei Benndorf S. 71, Cichorius II, 119, Petersen I, 28, Domaszewski a. a. O. 328.

[2]) Davis Journ. Rom. Stud. 1920, 23 hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht. Freilich ist seine Erklärung, daß ein Zerwürfnis des Reiterobersten mit Hadrian diese Fortlassung veranlaßt habe, schon deshalb unmöglich, weil auch sonst die Truppenführer im Kampfe fehlen.

[3]) In XXIV wollte Cichorius erkennen, daß die Römer nicht erfolgreich seien. Daß, wie er meint, die Daker als Angreifer aus dem Walde rechts hervorgebrochen seien, ist im Bilde keineswegs deutlich, daß sie aber besiegt werden, zeigt unzweideutig Bild XXV (s. o. S. 83).

[4]) Vgl. dazu Appian, civ. II, 101. *ὁ δὲ δῆμος ἐπὶ μὲν τοῖς οἰκείοις κακοῖς καίπερ δεδιὼς ἔστενε.* (Bei der Betrachtung der Triumphalgemälde des Cäsar.)

gerade in diesen Bildern ist häufig eine größere Zahl verschiedener Truppenteile auf römischer Seite zu sehen. Und auch bei ihren Gegnern gibt es Differenzierungen (XXXVII die Panzerreiter; gewöhnlich kämpfen die Daker zu Fuß, aber in CXLII—CXLIV zu Pferde; CLI erscheint ein anderer Stamm mit ihnen). Aber es bleiben einige recht sonderbare und mit den wirklichen Vorgängen kaum vereinbare Tatsachen bestehen. Hierher gehört vor allem das völlige Zurücktreten der Legionen in den eigentlichen Kämpfen. Kämpfende Legionare sind mit Ausnahme von LXXI, wo sie allein als Sturmtrupp erscheinen, nur ganz vereinzelt zu sehen (XL, LXXII, XCV/XCVI, CXIII—CXVI, mit anderen Truppengattungen vermischt). Aber auch in diesen Darstellungen sind sie durchweg in der Minderzahl und Auxilien, Irreguläre, Kavallerie überwiegen stark, so daß es nach der Säule erscheint, als ob die Legionen einen recht geringen Anteil an den Schlachten und Belagerungen gehabt hätten[1]). Öfter erscheinen sie oder die Garden in Reserve und auf dem Anmarsch (XXIV, XL, LXIII, LXVI, LXXII, XCVI), gern in Verbindung mit dem Kaiser. Wir sahen, daß auch dieser nie tätig in den Kampf eingreift und glaubten, das aus einer gewissen humanitären Tendenz erklären zu müssen. Die gleiche scheint auch für das seltene Erscheinen der Legionen im Kampfe selbst maßgebend gewesen zu sein. In den Baubildern sahen wir umgekehrt fast ausschließlich Legionare an der Arbeit. Freilich war dort ihr Vorherrschen beinahe ausnahmslos und wesentlich konsequenter durchgeführt, als hier ihr Fehlen. Das hatte formale Gründe und geschah im Dienste der Bildeinheit (s. o. S. 42). Diese sind hier keineswegs vorhanden gewesen. Denn in den Kampfbildern ist das Vielerlei verschiedener Uniformen sonst durchaus nicht gemieden. Wenn man jedoch beide Tatsachen zusammen beachtet, daß nämlich einerseits der Künstler als einheitliche Truppe, die er für die Baubilder brauchte, gerade die Legionen gewählt hat, daß sie andererseits in den Kampfbildern, obwohl keine bildkompositionellen Gründe dazu nötigten, fast ganz fehlen, so ist doch auch hier eine gewisse Tendenz ganz unverkennbar: das blutige Kriegshandwerk ließ man lieber die Auxilien und barbarischen Hilfsvölker ausüben. Das alte römische Stammheer, die Legionen, die das eigentliche Römertum repräsentieren, erscheint als friedlicher Kulturträger. Nur wo der geschichtliche Stoff ein Übergehen der Legionen im Kampf unmöglich machte, sind sie in diesen eingreifend dargestellt.

Es können nach alledem auch die neuen Bildideen der Kampfszenen der Trajanssäule, die das Schwergewicht vom Nahkampf mit Auflösung in einzelne Paare auf die Bewegung größerer Massen gegeneinander verlegen, nicht einfach als realistisch bezeichnet werden, wie es von O. Bie in einer geistreichen Studie geschehen ist[2]). Es ist dort die Vorgeschichte der trajanischen Massenkompositionen erörtert und die allgemeine Entwicklung der antiken Kampfdarstellungen von den aus selbständigen Einzelgruppen zusammengesetzten Friesen der archaischen und klassischen Zeit über die dichtgedrängten, an- und durcheinander geschobenen Kampfmassen des Hellenismus zu den römischen Werken skizziert, und wenn auch die spätere Entwicklung der Kaiserzeit bei dieser Analyse zu kurz gekommen ist und vielfach der Ablauf allzu geradlinig dargestellt wird, so sind doch die Hauptgedanken Bies unzweifelhaft richtig. Eine besonders wichtige Stellung hat er auch bereits in dieser Entwicklung dem Julierdenkmal von St. Rémy zugewiesen[3]), an dem sich einmal bereits (im Kampfrelief der Nordwestseite) eine einheitlich bewegte schräge Schlachtlinie findet, wie häufiger auf der Trajanssäule. Dies Denkmal nun steht zweifellos unter dem Einfluß hellenistischer Malerei[4]), wie denn auch Bie schon die Anfänge solcher Massenkompositionsweise, die über das barocke Durcheinanderschieben einzelner Paare zu dem Rhythmus großer, gleichartig bewegter und gegeneinander stehender Kämpfermengen vordrang, im Alexandermosaik sah. Gerade die römische Triumphalmalerei scheint frühzeitig solche Wirkungen angestrebt zu haben, wie denn im unteren Teile des Grabgemäldes des Fannius ein Bruchstück einer Reiterschlacht dieser Art sich findet[5]). An diese Tradition hat der Meister der Trajanssäule angeknüpft. Neben dieser auf den in gegliederten Massen dargestellten Kampf abzielenden Entwicklung, die von der hellenistischen Malerei durch Vermittlung der römischen Triumphalmalerei zur Trajanssäule führt, geht eine zweite Richtung her; ihr Weiterleben hat Bie übersehen. Es ist dies die an die barocke Plastik des Hellenismus, namentlich an die Kunst des Pergamener Gigantenfrieses und der dem gleichen Kunstkreise entstammenden Gallierkämpfe anknüpfende Reliefkunst, die durch starkes In- und

[1]) Eine Folgerung, die tatsächlich Fröhner S. XI gezogen hat.

[2]) Kampfgruppen und Kämpfertypen, 1891, 12ff., 30ff.

[3]) a. a. O. S. 30 und 148.

[4]) Hübner, Arch. Jahrb. III, 10ff. zu Antike Denkmäler I, Taf. 16/17, Brunn-Bruckmann 496, Dragendorff, Bonner Jahrb. 1898, 105.

[5]) Vgl. o. S. 87.

Durcheinanderschieben einzelner Figuren und Gruppen bezeichnet ist. Auch diese Kunstart hat frühzeitig auf Italien gewirkt: sie tritt in den etruskischen Urnenreliefs der hellenistischen Zeit auf[1]) und scheint nach Ausweis des Gründungssagenfrieses vom Esquilin[2]) (Abb. 12) auch die Triumphalmalerei beeinflußt zu haben. Unter ihrem Einfluß stehen die Reliefs an der Attika des Triumphbogens von Orange aus der Zeit des Tiberius[3]). Und weiterhin, doch kaum unbeeinflußt auch von der Trajanssäule, der große Schlachtfries am Konstantinsbogen und viele Darstellungen römischer Reliefs des 2. und 3. Jahrhunderts, die uns hier nicht mehr berühren. Diese beiden nebeneinander hergehenden Stilgruppen sind zu scheiden, während bei Bie die zweite nur als ein Bindeglied zwischen der älteren griechischen und der späteren römischen erscheint. Letzteres ist nur insofern richtig, als einerseits die griechische Auffassung des Kampfes als einer Summe von einzelnen Kämpferpaaren beibehalten wird, andererseits durch die stärkere Durchdringung und die malerischen Wirkungen das Reliefbild als Gesamtmasse erscheint. Allein nachdem beide Richtungen schon im Hellenismus ausgebildet waren, laufen sie weiter nebeneinander her. Und keineswegs ist es so, wie Bie es dargestellt hat, daß nämlich die von uns an zweiter Stelle besprochene Gruppe mit der Trajanssäule von der ersten verdrängt wird, die dann am Ausgang des Altertums herrscht. Nicht einmal auf der Säule selbst ist der Massenkampf allein herrschend[4]). Die Interpretation der Bilder wird zeigen, daß kompositionelle

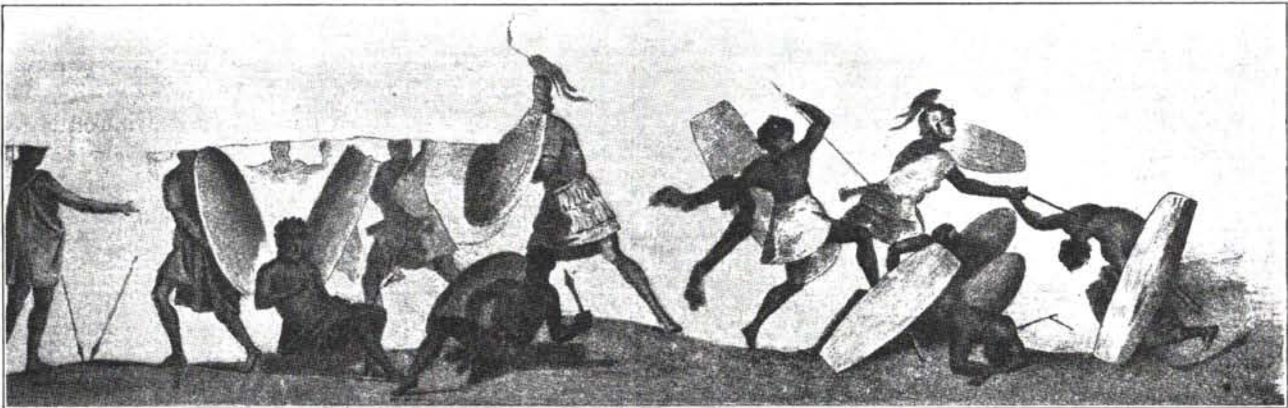


Abb. 12. Gründungssagenfries vom Esquilin (nach Brizio).

Gesichtspunkte hier jeweils zu Kompromissen zwischen beiden Richtungen geführt haben, bei denen bald die eine, bald die andere vorherrscht. Freilich muß zugegeben werden, daß die Zusammenfassung der beiden kämpfenden Parteien zu großen einheitlich gegeneinander bewegten Massen bevorzugt ist, ganz im Geiste dieser Kunst, wie wir ihn bisher sich aussprechen sahen. Hierin geht die Säule weit über das am Julierdenkmal versuchte heraus, allein nicht nur über diese Vorstufe, sondern auch über alles, was die römische Plastik später an Kampfdarstellungen geschaffen hat. Es ist hier der Sinn für die als ganze zusammengehaltene

[1]) Besonders markante Beispiele Urne II XXI, 3, XXIV, 8. [2]) Vgl. o. S. 40 Anm. 4 und Bie S. 136.

[3]) Bie a. a. O. 150, abgebildet am besten bei Espérandieu I, 188ff. mit Literatur, vgl. auch Reinach R. I, 200ff. Die Datierung des Bogens in die Zeit des Tiberius erscheint mir trotz der immer wieder aufgetauchten Versuche ihn für älter zu erklären, zweifellos. Die Inschrift (CIL XII, 1230) sitzt ungewohnterweise auf dem Architrav, an dem die Bronzebuchstaben befestigt waren. An sich ist es unwahrscheinlich, daß Tiberius mit dieser Inschrift einen älteren Bogen usurpiert habe. Aus Bronze bestand nicht nur sie, sondern Verzierungen aus dem gleichen Material waren auch sonst am Bogen angebracht, darunter an Stellen, die an einem so überladenen Monument von vornherein nicht leer bleiben konnten, wie in den Zwickeln am Hauptor, dem Giebel und Attikaflächen darüber. Nur an der Südseite, die keine Inschrift trägt, ist auch das Attikarelief von einem Bronzeornament umrahmt gewesen, während es hier am Fries fehlt. So wird der kostbare Schmuck auf beide Fronten verteilt. Ferner ist zu beachten, daß schon die Kompositionen der Attikareliefs auf diese Ausschmückung Rücksicht nehmen. Das nördliche ist an den Enden durch zwei antithetisch ins Bild hineinsprengende Reiterpaare in sich zusammengehalten und bedarf keiner Rahmung. Am südlichen hingegen strebt an den Rändern alles auseinander und hier war eine Einfassung von vornherein unerläßlich. Weiter ist der Fries an der Südseite plastisch verziert, an der Nordseite dagegen, wo solche Ausarbeitung die Wirkung der darunter sitzenden Inschrift beeinträchtigt hätte, glatt gelassen. Daß man die Inschrift auf den Faszien des Architravs anbrachte und diesen nicht vor ihrer Aufnahme glättete, was auch, wenn sie jünger als der Bau wäre, möglich gewesen wäre, muß also auf künstlerischer Absicht beruhen. Bogen, Reliefs, Bronzeornamente und Inschrift sind also gleichzeitig. [4]) a. a. O. S. 32.

Masse wirksam, eines der bezeichnendsten Merkmale der Säulenreliefs (s. u. im zweiten Teil). Und wenn auch mit solcher Massendarstellung hier ein gewisser Realismus sich verbindet, so ist dieser doch sekundär. Realistisch aber sind eine große Zahl von Eigentümlichkeiten, die sich bei solcher Kompositionsweise auf der Trajanssäule ergaben, durchaus nicht.

Der Realismus liegt offenbar darin, daß der Massenkampf als solcher hier gezeigt werden kann, die Gliederung und Führung der Truppen, ihre Anwendung und ihre Wirksamkeit im jeweils herausgegriffenen Moment. So etwas wie die römische Legion, die in Bild LXXI als Testudo formiert eine feindliche Festung angreift, gehört in der Tat hierher und solche Darstellung war erst innerhalb der neuen Kompositionsweise möglich.

Wir haben oben (S. 89ff.) gezeigt, daß schon die Auswahl der auf Seiten der Römer in den Kampfszenen erscheinenden Truppengattungen nicht frei von Tendenz war. Wäre das Endziel der neuen Idee des Massenkampfes ein realistisches gewesen, so wäre es das natürliche, wenn innerhalb der in sich klargebauten Römermassen die einzelnen Truppengattungen bestimmte, fest umschriebene und einheitliche Teile wie in der Wirklichkeit eingenommen hätten. Allein durchweg ist das Umgekehrte der Fall: In XXIV ist ein Irregulärer mitten in die lange Reihe der Auxilien gesetzt. In XXXVIII und XL kämpfen die verschiedenen Truppengattungen, soweit das die Komposition zuließ, bunt durcheinander. In LXVI stehen zwar die Irregulären mit den nackten Oberkörpern, wahrscheinlich Germanen, im ersten, Auxilien im zweiten Glied und orientalische Bogenschützen hinten. Aber ein einzelner Auxiliar ist auch hier vorn vor die Irregulären gesetzt und zwei Schleuderer links stehen hintereinander, der vordere im selben Gliede mit den Germanen, der hintere bei den Auxiliaren. In LXX kämpfen im ersten Gliede Auxilien und Irreguläre, im zweiten Auxilien zwischen Schleuderern und Bogenschützen, die letzteren wieder im dritten Gliede, während von hinten noch Auxilien kommen[1]). In CXIII und CXV sind die einzelnen Gattungen bunt durcheinander gewürfelt. Es ist ganz unmöglich, in diesen Bildern irgendwie etwas über die Anordnung einzelner Truppenteile zu ermitteln und selbst bei LXVI und LXX ist einer klaren Scheidung derart entgegengearbeitet. Nirgends sind einzelne Reihen einzelnen Gattungcn vorbehalten. Mit Ausnahme der Bilder, wo solche überhaupt allein auftreten. Das Massenprinzip ist hier also keineswegs dazu benutzt, die Schlachtordnung richtig darzustellen.

Was nun vollends die tatsächlichen Handlungen betrifft, so verrät sich hier durchaus kein starker Wirklichkeitssinn. In keiner Weise ist den Möglichkeiten der Handlungen und Motive innerhalb der nun einmal gewählten Form des Massenkampfes Rechnung getragen. Gerade in den Bildern, die diese Form am klarsten zeigen, fällt auf, daß die Bewegungsmotive der einzelnen Figuren, bei den Angreifern meist ein Ausholen zum Schlag, Stoß oder Wurf, bei den Verteidigern eine Abwehrstellung, zwar in sich durchaus klar und gut beobachtet sind, aber im Bildganzen ihren Sinn verlieren. In den meisten Fällen ist der Gegner, gegen den sich die handelnde Person wendet, nicht zu bestimmen, vielfach unmöglich vorhanden. Es braucht das hier nicht im einzelnen ausgeführt zu werden. Aufmerksame Betrachtung der einzelnen Bilder lehrt immer wieder das Gleiche: es sind hier einzelne Figuren zu großen Massenkörpern zusammengeballt, obgleich sich ihre Motive und Stellungen häufig sachlich nicht einfügen. Es handelt sich dabei um geläufige Typen älterer Kompositionen, die aus diesen herausgerissen wurden. Ihnen allen nachzugehen ist im Rahmen unserer Untersuchung unmöglich. In Wahrheit würde das einer Analyse des Typenvorrates der antiken Kampfdarstellungen gleichkommen, wie wir sie an kleinerem Objekt bei den Baubildern vorgenommen haben. Einiges der Art wird bei Besprechung der einzelnen Bilder angemerkt werden. Im ganzen ähnelt das Verfahren sehr dem in den Bauszenen festgestellten. Wie hier, so ergaben sich auch dort durch die Übernahme überlieferter Motive und ihre Zusammenfügung vielfach ziellose Tätigkeiten und sachliche Unklarheiten. Bisweilen ist das hier so augenfällig, daß man es kaum für möglich halten kann, daß derlei Dinge hingenommen wurden: Als Beispiel sei nur Bild XCIV herausgegriffen. Der von vorne gesehene römische Auxiliar (auf Platte 250 rechts) im Mittelgrund stößt ohne jeden Gegner in die Luft. Und die Verteidiger in der Festung, aus der gerade ein Ausfall unternommen wird, schwingen zum Teil ihr Schwert, mit dem sie an ihrem Platz gar nichts anfangen können.

Nach alledem ist klar, daß auch die neuen Kompositionsformen der Trajanssäule, die Zusammenfassung der kämpfenden Parteien zu großen bildgestaltenden Massen keineswegs der Wirklichkeitswiedergabe in einem realistischen Sinne dienen. Vielmehr sind es kompositionelle Ziele, die hier um ihrer selbst willen

[1]) Sie mit Cichorius vom Bilde abzutrennen, sehe ich keinen Anlaß.

verfolgt werden. Vom Standpunkt der erlebten Wirklichkeit der Handlung verdienen die gedrängten Nahkämpfe des Hellenismus durchaus den Vorzug. Hier fühlt man sich ins Gewühl hinein versetzt, in dem bei allem Durcheinander doch alles einzelne Sinn und Ziel hat. Aber eine klare Bildgestaltung mit deutlichen Komponenten und festen rhythmischen Gebundenheiten lehnte diese barock-malerische Kunst durchaus ab. Der Trajanssäule aber war solche feste Durchkomponierung selbstverständliches Ziel. Möglich war sie auch in der althellenischen Form der unverstrickt nebeneinander gestellten Einzelgruppen. Sie verbot sich auf der Säule mit wenigen Ausnahmen schon der hohen Bildform wegen. Die Markussäule freilich, die diese nicht mehr als räumliche Einheit empfand, hat darauf zurückgegriffen. Auf ihr erscheinen durchweg die Kämpfe in zwei übereinander gestellten Friesen einzelner Kämpferpaare. Vor allem aber ist auch der Sinn für die Masse selbst ja eine der Grundbedingungen der Säulenkunst, nicht der Sinn für die wirr verschlungene, auf- und abwogende, durch Komplizierung der Einzelfiguren entstandene bewegte Masse des hellenistischen Barock, sondern die Vorliebe für feste, klarumschriebene kubische Körper, mit denen man Bilder im eigentlichen Sinne des Wortes bauen kann.



Abb. 13. Kopf Trajans im Bild XXIV.

* * *

Die Interpretation der Bilder, der wir uns zuwenden, nachdem die allgemeinen Voraussetzungen erörtert sind, fordert eine Gruppierung nach verschiedenen Stoffen. Als besonderes Thema, das zu eigener Bildgestaltung führen mußte, sind die Kämpfe um Festungen auszuscheiden. Die übrigen Bilder zerfallen in Fuß- und Reiterkämpfe, wobei wir der ersten Gruppe diejenigen Szenen zuzählen, in denen nur einzelne Reiter unter dem Fußvolk der Römer erscheinen, der letzteren die, in denen zumindest die Römer lediglich aus Reitern bestehen. An Bedeutung ist die Hauptgruppe jene, die deshalb zuerst besprochen wird.

Ihr gehört sogleich das erste Kampfbild der Säule XXIV (Taf. 13) an. Eins der Hauptprobleme, das den Meister beschäftigen mußte, ist hier sofort mit aller Präzision gestellt und eine Lösung versucht. Es wurde oben dargelegt, daß der Kaiser nicht in den Kampf eingreifend erscheinen durfte; sollte er doch anwesend sein, so ergab sich daraus der Zwang, ihn hinter seinen Truppen an einem Ende des eigentlichen Kampfes zu zeigen. Damit aber wurde er ans Bildende gerückt und dies ist hier zunächst dadurch vermieden, daß in der linken Bildhälfte in breiter Masse die römische Reserve (vgl. dazu o. S. 69) erscheint, der auf der anderen Seite bei den Dakern nichts gleichwertiges entspricht. So wird der Kaiser ins Zentrum gerückt; nur die rechte Hälfte nimmt der eigentliche Kampf ein. Weiter durfte er nicht einfach als unbeteiligter Zuschauer erscheinen. Er hat eine eigene Handlung in der zornigen Abwehr der Soldaten erhalten, die ihm die abgeschlagenen Köpfe von Feinden entgegenbringen (vgl. o. S. 89). Er ist in die obere Bildhälfte gestellt und seine prachtvolle Erscheinung, an Größe überragend, mit wunderbar modelliertem Kopf, ist innerhalb des Reliefbandes besonders wirksam (Abb. 13). Darunter ist zwischen der Schlacht rechts und der Reserve links geschickt durch ins Gefecht reitende Kavallerie vermittelt. Der rechte Bildteil, die eigentliche Schlacht, wird beherrscht von einer langgestreckten Reihe römischer Auxiliaren, die in Motiven des Angriffes gegen ihre vom Rücken gesehenen barbarischen Gegner vorstürmen. Ein einziger, auffallender Irregulärer, wohl ein Germane[1]), unterbricht die gleichmäßige Reihe der Römer; mit erhobener Keule, stärker

[1]) S. Cichorius zu dem Bild.

als alle anderen sichtbar, stürmt er gegen einen in Abwehrstellung knienden Daker. Diese beiden allein sind zu einem deutlich faßbaren Kämpferpaare verbunden. Links oben blieb so noch ein Stück Bildgrund zu füllen. Hier hat der Künstler einfach zwei weitere kürzere Reihen gegeneinander Kämpfender eingefügt, die keinerlei reale Erklärung zulassen; es sieht so aus, als ob einige Daker Rücken an Rücken mit der vorderen römischen Soldatenreihe gegen eine hintere kämpfen, eine ganz unmögliche Vorstellung[1]). Rechts ist die Dakermasse einfach dichter gehäuft und dadurch der Vordergrund gefüllt. In den langgestreckten Reihen der vorstürmenden Römer äußert sich der unmittelbare Anschluß an jene malerische Tradition, die uns am Julierdenkmal von St. Rémy vor Augen steht. Mit den gleichen Mitteln der schrägen Reihe war dort dem Durcheinander des Kampfes ein festeres Gerüst gegeben. Da aber dadurch noch nicht die volle Füllung des Bildes erreicht werden konnte, ist hier durch jene wahrheitswidrige Einfügung eines zweiten Reihenkampfes links oben versucht, diesen Mangel abzustellen. So entstand in der Tat ein höchst seltsames Ganzes: sachlich nur als Produkt zufälligen Durcheinanders im Kampfe zu verstehen, aber von äußerlich formaler Durchsichtigkeit, die solchem Durcheinander widerspricht. Im einzelnen verrät sich überall das Zurückgreifen auf althergebrachte Typen: der kniende Gegner des Germanen entstammt der Typik der hellenistischen Gallierkämpfe[2]). Und auch das Motiv, daß abgeschlagene Köpfe der Feinde im Gefecht getragen werden, hat nicht erst der Trajanssäulenmeister erfunden[3]). Auch die am Boden liegenden Gefallenen gehen auf althellenische Tradition zurück. Sie treten hier zunächst noch nicht gehäuft auf, wie sie in den griechischen Kampfdarstellungen meist sparsam und in kompositioneller Absicht verwendet sind[4]). Kaum zufällig finden sich die einzigen beiden dicht aneinander geschobenen Leichen an der Stelle, wo allein im Vordergrund sich Römer und Daker berühren, auch dies ein Nachklang des altgriechischen Zweikampfes über einer Leiche[5]). Das Motiv des Toten mit dem Kopf nach rechts, den ausgestreckten Beinen, dem rechten über die Brust nach vorn herabhängendem Arm ist althellenisch und kommt schon bei einem gefallenem Giganten am Fries des „Knidierschatzhauses“ vor[6]). Auch zu dem hier nur mit dem Unterkörper sichtbaren Toten mit den angezogenen Beinen kennen wir Analogien[7]). Der am Boden sitzende Verwundete mit dem vornüber geneigten Kopf ist ebenfalls überliefert[8]). Vor allem aber geht das Motiv, das rechts dem Bilde einen Abschluß gibt, das des aus dem Gefecht getragenen Verwundeten sachlich[9]) wie formal auf althellenische Tradition zurück[10]). Selbst der Gewittergott, der in den Lüften über dem Schlachtgetümmel erscheint und dem man ein geschichtliches Detail wohl mit Unrecht hat entnehmen wollen[11]), ist nicht ohne Analogie[12]). So sehen wir, wie im einzelnen alles aus verschiedenen Quellen einer reichfließenden künstlerischen Überlieferung geschöpft ist. Die ganze Bilderscheinung mit ihrer Auflösung der Schlacht in schräg geführte Kämpferreihen war gleichfalls eine organische Weiterbildung älterer Vorbilder. Nach zwei Richtungen konnte diese Form nicht genügen: einmal befriedigen diese langen Reihen das Bestreben nach festgeschlossenen Massen nicht. Dann aber blieb das äußerliche Arrangement der Füllung des Bildgrundes allzu deutlich.

In dem kleinen Bildteil XXIX (Taf. 17) unten, wo das einzige Mal auf der Säule ein unbedeutendes

---

[1]) Diese sonderbare Tatsache hat Cichorius nicht erklärt, der einfach von einer schrägen Schlachtlinie spricht. Auch Petersens Behauptung I, 28, die Dakerreihe sei in der Mitte durchbrochen, ist nicht mit der Bilderscheinung im Einklang.

[2]) Relief von La Granja Bienkowski, Gallier Taf. II b = Br.—Br. 590 = Reinach, R. II, 191.

[3]) Schon auf etruskischen Urnenbildern mit der Bestürmung Thebens Urne XXI, 3 und XXII, 4; auf einen Beleg aus der Zeit der Republik hat neuerdings Regling bei Rodenwaldt, Arch. Jahrb. 1922 S. 28 Anm. 2 aufmerksam gemacht. Vgl. auch Metope 7 von Adamklissi. [4]) Bie a. a. O. 33.

[5]) Eine Analogie, die Bie a. a. O. bei Bild CXV angemerkt hat.

[6]) Reinach, R. I, 132; später z. B. am Nikefries ebd. I, 15ff., am Mausoleum ebd. I, 154; auf der etruskischen Urne I, 48, 2, auf dem Schlachtrelief von La Granja s. Anm. 2, am Bogen von Orange Reinach, R. I, 201, 8.

[7]) Sarkophag in Mantua, Labus, Museo di Mantova I, Taf. XXXIX; Reinach, R. I, 55, 1.

[8]) Schon am Theseion Westfries Reinach, R. I, 50 und in Phigalia, Winter, 282; vgl. Urne 1, 50, 2; II, 88, 2; 119, 2; 115, 2 und den esquilinischen Gründungssagenfries o. S. 91 Abb. 13. S. auch Bie a. a. O. S. 152.

[9]) Bie a. a. O. macht auf das Vorkommen schon im Fries von Phigalia aufmerksam.

[10]) Bie a. a. O. 153; vgl. besonders das Relief Arndt-Amelung 1162 mit Text. Weiter den Medeasarkophag Robert III, 2, 283; das Bruchstück eines Sarkophags aus Alabanda in Konstantinopel Reinach, R. I, 1 = Comptes rendus 1905, 458; die Szenen der Tabula Iliaca 34 und 50, dazu Jahn, Bilderchroniken S. 24ff.

[11]) Reinach S. 46; Cichorius II, 117. Es ist keineswegs einzusehen, warum hier der helfende Gott geschichtlich bedeutsamer sein soll als der Danuvius in Bild III; vgl. Petersen I, 29.

[12]) z. B. die Germanicusschale von Aquileja Monumenti III Taf. IV.

Gefecht römischer Auxilien mit fliehenden Dakern dargestellt ist, ist der Anschluß an XXIV deutlich. Wie dort bilden die vordringenden Römer eine schräge Reihe, vor die sich die Parallele der Daker schiebt. Im Vordergrunde links wieder die Gruppe eines stehenden Angreifers und eines knienden Barbaren, zu ihm ist die Mittelfigur auf dem Florentiner Galliersarkophag[1]) zu vergleichen. Darauf, daß der rechts mit einem Knaben Fliehende nicht ohne Beziehung zu dem bekannten Pädagogen der Niobidengruppe ist, hat schon Reinach aufmerksam gemacht[2]). Auch hier liegen im Vordergrunde Leichen am Boden, links wieder eine mit hochgezogenen Knien, rechts ein vornübergestürzter im geläufigen Typus[3]).

Dieser enge Anschluß des zunächst auf XXIV folgenden Kampfbildes XXIX an jenes ist um so deutlicher, als das nächste Bild der Reihe (XXXVIII = Taf. 21) auf den ersten Blick ganz anders erscheint. Gewiß haben hier die Erfordernisse einer besonderen geschichtlichen Situation mitgesprochen. Von allen Seiten sehen wir Römer verschiedener Truppengattungen — doch sind es die drei Hauptgruppen wie in XXIV, Kavallerie, Auxilien und germanische Irreguläre — auf die Feinde eindringen, die anscheinend von ihnen auf der Rast überrascht sind. Denn im Hintergrunde stehen unangespannt ihre beutebeladenen Wagen. Auf dem Rade des einen liegt nach barbarischer Sitte ein Leichnam. Ein paar Leute liegen schlafend dabei. Es ist Nacht und eine Göttin, die dies wohl andeutet, wird am linken Bildrande sichtbar[4]). Sicherlich hilft sie den Römern, wie in XXIV der Donnergott. Es sei darauf hingewiesen, daß nur in diesen beiden ersten größeren Kampfbildern, später nie wieder, das Eingreifen der Gottheit gezeigt wird. Die Umzingelung der Daker durch die Römer ist so zur Darstellung gelangt, daß die Angreifer sich wie ein Ring vorne und zu beiden Seiten um die Barbaren legen. Kavallerie erscheint nur rechts, Irreguläre nur links, mit Auxilien aber sind beide Gattungen vermischt. Es ist keineswegs jedoch auf diese Weise das Durcheinander hellenistischer Schlachten angestrebt. Vielmehr scheiden sich die Massen deutlich. Den Kern bilden die kompakt zusammengeschlossenen Daker, im Anschluß an Bild XXIV in mehreren schrägen hier nach rechts und links gewandten Reihen, darum legen sich wie eine Schale die Römer. Nur an einer Stelle durchdringen sich beide: vorne in der Bildmitte, wo zwei Kämpferpaare, die einzigen deutlich erkennbaren, hintereinander geschoben sind; vorne ein römischer Reiter rechts gegen einen knienden Daker links, dahinter ein Germane links gegen einen dakischen Anführer rechts. Auch darin, daß ein Kniender auf dakischer Seite im Vordergrund die Hauptfigur ist, äußert sich wie in der Krönung des Massenkampfes durch Kampfgruppen an auffallendster Stelle der Anschluß an Bild XXIV. Nur ist hier im übrigen der Zusammenschluß jeder Partei zu einer gesonderten Masse erreicht. Der am Boden sitzende Verwundete rechts, der sich hier eine Lanzenspitze aus der Brust zieht[5]), kehrt fast an gleicher Stelle im Bilde wieder wie in XXIV. Der Kniende gibt einen geläufigen Typus wieder[6]).

Das große Schlachtbild XL/I (Taf. 22) verrät im Gesamtbau den Anschluß an XXIV. Hier wie dort sollte der Kaiser anwesend sein. Deshalb hat auch hier der Künstler, um ihn in die Mitte zu stellen, links die römische Reserve dargestellt. Trajan steht hier unten und hat wie in XXIV eine eigene Handlung, hier das Verhör eines Gefangenen, bekommen. Wir dort im unteren Bildteile die Kavallerie, so leitet hier im oberen ein römisches Geschütz mit seinen Bedienungsmannschaften von der Reserve zur Schlacht über (vgl. o. S. 93). Links im Vordergrunde wird uns die Fesselung von Gefangenen (s. o. S. 52) und im tendenziösen Gegensatz zu den wüst durcheinander geworfenen Leichen am rechten Bildende[7]) ein römischer Verbandplatz vorgeführt. Wie in XXIV ist rechts ein Wald die Zufluchtsstätte der Daker. Es gibt nicht zwei Schlachtbilder auf der Säule, in denen der Bau des ganzen so gleichartig wäre wie hier, und weiter nicht zwei Kampfszenen, die kompositionell so eng zusammenhingen, wie hier der eigentliche Kampf rechts mit dem unmittelbar vorhergehenden Bild XXXVIII. Daß freilich dieselben Truppengattungen hier im Kampfe erscheinen,

---

1) Bienkowski, Die Gallier Nr. 72 Taf. VIII b. Vgl. Urne I, 531.
2) S. 46 note 3.
3) Urne II, 4, 2; 111, 1; 111, 2; 112, 4; Amazonensarkophag, Winter 306.
4) Cichorius zu dem Bild; Reinach S. 48; Petersen I, 45 vgl. o. S. 54 Anm. 1.
5) Cichorius II, 191.
6) Am Nereidenmonument Winter 204, 9; Urne, II 21, 3; 23, 7; 24, 8; 27, 9. — Abzuweisen ist der Versuch von Antonescu, La trophée d'Adamklissi, Jassy 1905, 108ff. die Metopen 19, 33, 17, 22, 23, 30, 8, 9, 35, 36, 37 des Tropaeum Trajani auf den hier dargestellten Kampf zu beziehen. Dort sind wandernde Nomaden, auf ihren Wagen Frauen und Kinder mit sich führend, dargestellt. In Metope 37 ist nicht, wie Antonescu behauptet, ebenfalls ein Körper am Wagenrad aufgehängt, sondern die ganze getötete Familie wird dort am Wagen dargestellt, auf ihm die Mutter, rechts unten der Vater, links unten das Kind.
7) XLI mit Cichorius abzutrennen, fehlt jeder Grund. Streng genommen natürlich können die Leichen nicht rechts also hinter dem Kampffeld liegen. Wer durchaus hier eine Deutung braucht, mag annehmen, daß die Daker sie aus dem Gefecht dahin geschafft haben, wie sie es in XXIV tun.

daneben einmal einige Legionssoldaten, könnte man geschichtlich erklären. Auffallend bleibt dabei allerdings, daß später niemals mehr Kavallerie neben dem Fußvolk im gleichen Kampfe dargestellt wird, wie in diesen beiden Bildern, und, wenn auch etwas gesonderter, schon in XXIV. Ebenso deutlich ist ein künstlerisches Prinzip in den sonstigen Analogien zwischen Bild XXXVIII und XL. Hier wie dort erschienen die Daker von den Römern umzingelt, so daß eine Reihe der Angreifer wesentlich vom Rücken gesehen im Vordergrunde steht. Nur daß hier auch am oberen Bildrande Römer und zwar Reiter, wenigstens rechts, zu sehen sind, während nach rechts hin das Bild den Dakern eine Lücke zur Flucht läßt. Von links her aber dringen wie in XXXVIII die Römer, diesmal Legionare, ins Bild herein. Im übrigen sind die Truppen wie dort durcheinander gewürfelt. Der Grundeindruck ist in beiden Bildern der gleiche: die Daker sind als Kernmasse von der römischen Schale umschlossen. Wie in XXXVIII durchdringen sich beide Parteien nur an einer Stelle zu einer Kampfgruppe, hier am rechten Bildrande. Sie besteht wieder aus einem stehenden, wenn auch stark vornüber gebeugten Römer und einem knienden Daker wie in XXIV, XXIX, XXXVIII. Um den Römern nicht allzu sehr das Übergewicht im Bilde zu geben, durften sie nicht ganz den oberen Bildteil füllen. Deshalb sind hier links die Daker in mehrfachen Reihen, in denen der Gedanke der Reihung noch nachklingt, bis zum oberen Bildrand geführt[1]). Auch in Einzelheiten ist der Anschluß an XXXVIII deutlich: der Irreguläre auf Platte 108 übernimmt das Motiv des Auxiliars auf Platte 97, der Legionar rechts von ihm, das des Irregulären auf Platte 95. Wieder sitzt auch hier nahe am rechten Rande ein Verwundeter am Boden. Wie er knüpfen auch andere Gestalten, namentlich die Leichen an alte Typen an. Wieder findet sich der mit über den Leib herabhängendem Arm en face gesehene (Platte 110 s. o. S. 94) und dann auch ein rechtshin Sitzender zweimal, daneben einer mit nach rechts hintenüberfallendem Kopfe, wie der Florentiner Niobide[2]). Ferner sind alte Typen auch der linkshin Vornübergefallene auf 110 rechts oben[3]) und der Hintenübergefallene, dessen Kopf nach vorne herabhängt, auf Platte 107[4]). Links kehrt, wie Bie angemerkt hat[5]), bei den römischen Verwundeten das alte Motiv des *ἀνέχων* wieder. Neu dagegen ist die Häufung der Leichen rechts zu einer großen Masse und ohne alle Analogie[6]). Hier wird der Versuch auch diesen Gegenstand zu einer Massenwirkung auszunutzen unternommen.

Die nächste große Schlacht LXVI/VII (Taf. 31) weist in ihrem Gesamtbau wieder unverkennbare Analogien zu XXIV und XL/I auf. Wie in diesen Bildern nimmt der eigentliche Kampf nur die rechte Hälfte ein und steht in der linken die Reserve und der Kaiser. Doch ist dieser hier hinter jene an den linken Bildrand verlegt. Er hat wieder eine Sonderhandlung, diesmal den Empfang einer unterwürfigen Gesandtschaft (s. o. S. 59). Fast könnte man meinen, die Gruppe gehöre nicht mehr zu diesem Bilde, wäre nicht unten ein Geschützwagen wie in XL über der Kaisergruppe und schauten nicht auch über die Mauer des Lagers hinten Geschütze, die nur auf die Schlacht bezogen werden können. Aber es besteht nur noch eine inhaltliche, keine kompositionelle Bindung mehr zwischen diesem Bildteil und der Schlacht. Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß nur in den aneinander anschließenden Szenen XL/I und LXVI Artillerie in den Kampf eingreift, wie nur in XXIV—XL/I Reiterei. Diese Kämpfe aber sind soweit zeitlich und sicherlich auch räumlich getrennt, daß dafür keineswegs ein geschichtlicher Grund geltend gemacht werden kann, und Artillerie fand ja sicher auch sonst Verwendung. Es liegt hier ein erneuter Beweis für das Anknüpfen der Darstellungen des gleichen Stoffkreises an unmittelbar vorhergehendes vor. Was den Künstler zu dem Beseiteschieben der Kaisergruppe veranlaßt hat, ist klar. Sie durchsetzte bisher das einheitliche Bild mit einer zerstreuenden Nebenhandlung und die eigentliche Hauptsache, der Kampf, geriet in einen Seitenteil. In der Darstellung des Kampfes selbst geht das Bild neue Wege. In XXIV und XXIX wurden die beiden Parteien als schräge, sich zum Teil überschneidende Reihen gegenüber gestellt. In XXXVIII und XL/I umschlossen die Römer die Daker als Kern. Hier sind die beiden Parteien sich einfach als geschlossene Massen in zwei gesonderten Teilen des Bildes, an deren Grenze sie aufeinanderstoßen, entgegengesetzt. Dadurch entstand der Eindruck, daß ein eigentlicher Kampf nur an den Spitzen, die aneinanderstoßen, stattfindet; die Hauptmasse auf beiden Seiten konnte nur heranstürmend gezeigt werden. Allein dieses ist gern in den Kauf genommen. Bot sich nun doch die Möglichkeit, das Bild bis ins einzelne hinein in Gegensätzen und Entsprechungen der klar ge-

[1]) Daß die Daker links oben, wie Cichorius meint, vor dem römischen Geschütz fliehen, ist keinesfalls richtig. Nur der eine wendet wie ein Fliehender den Kopf. Aber der hinter ihm erscheinende ist zuschlagend dargestellt, freilich wie oft ohne Ziel.
[2]) Winter 306, 5.
[3]) Urne II, 21, 3.
[4]) Urne II, 73, 13, Museo di Mantova I Taf. 39.
[5]) a. a. O. 153.
[6]) Zwei Leichen nebeneinander einmal auf dem Castellanischen Niobidendiskus.

schiedenen Komponenten durchzugliedern. Hier wird stark mit dem auch in Kapitel IV erörtertem Gegensatz zwischen festen und ruhigen Römern und den lebhaft durcheinander bewegten Dakern gearbeitet. Die rechte Bildhälfte ist deshalb mit zerklüfteten Geländekulissen durchsetzt, durch die die zerstreuten Züge der Daker auf mehrere Gründe verteilt sind. Links steht dem das römische Heer als kompakte, schräg vorstürmende Masse gegenüber. Es sei daran erinnert, daß sich zuerst in Bild XL/I bei den Dakern durch die Not des Bildraumes aus den alten Einzelreihen durch tiefere Gliederung eine schräge Kämpfermasse entwickelte. Der Kontakt ist hier dadurch hergestellt, daß sich ganz ähnlich wie in XXXVIII und XL/I an einer Stelle beide Heere durchdringen. Hier naturgemäß in der Mitte, wo ein römischer Auxiliar vorne, von der Hauptmasse abgespalten, gegen einen Daker kämpft. Links davon wie in XXIV, XXXVIII und XL/I an den Kardinalpunkten ein kniender Daker, dem hier der eigentliche Gegner fehlt. An dieser Stelle liegt immer noch eine Leiche, hier die einzige. Im übrigen beruht die Wirkung des Bildes auf feinen Gegensätzen und Entsprechungen: wie das römische Heer sich links von oben her aus dem Hintergrunde bewegt, so rechts im Vordergrunde die Daker. Links vorne befindet sich die römische Artilleriestellung, rechts hinten die dakische. So entsteht eine Art Chiasmus der Komposition wie wir ihn in dem kurz vorhergehenden Bild LVII—LIX (s. o. S. 84) feststellen konnten. Nach den Bildenden zu folgen weitere Entsprechungen: oben links die römische Reserve, rechts herbeieilende Daker, unten links römische Soldaten an der Schanzarbeit, rechts holzfällende Daker. Selbst der römischen Festung, vor der ganz hinten links der Kaiser steht, entspricht ganz rechts eine dakische. Im einzelnen wieder überall traditionelles Gut: so die Zimmerleute und Holzfäller (sie sind schon im Zusammenhang der Baubilder besprochen worden), der kniende Daker (auf Platte 168) gibt einen geläufigen Typus der pergamenischen Gallierkampfplastik wieder, den ins Knie gesunkenen feindlichen Anführer, der sich selbst das Leben nimmt[1]). So zeigt das ganze Bild wieder die Verbindung einer neuartigen Komposition mit überlieferten Einzelheiten[2]).

Bild LXX (Taf. 33) ist eine deutliche Weiterbildung von LXVI. Der Kaiser ist hier nicht mehr anwesend, sondern erscheint links in einem völlig abgesonderten Bilde, nachdem er schon im vorigen ganz an den Rand gerückt war. Eine äußere Beziehung ist auch hier wahrscheinlich: sehr wohl kann der ihm zugeführte Gefangene aus der Schlacht von LXX kommen (vgl. Bild XL). Die Reserve fehlt hier, wie das Kampfbild überhaupt nicht so breit entwickelt ist. Wie in LXVI stehen sich Römer und Daker als zwei gleichwertige Massen gegenüber. Wie dort kommt das Römerheer, das den Truppengattungen nach das gleiche ist, von links hinten in wohlgeordneter, hier noch fester gewordener Masse[3]). Doch gleichen sich beide nicht nur in ihrer Zusammensetzung so, wie sonst keine Truppen auf den Säulenreliefs. Auch motivische Einzelheiten, wie der Schleuderer vorne links, kehren hier ganz gleich wieder, was um so auffälliger ist, als ein Vertreter der gleichen Truppengattung, die weiterhin nicht mehr erscheint, in Bild LXXII eine ganz andere Haltung hat. Rechts steht demgegenüber die wirr bewegte Masse der Barbaren. Waren sie in LXVI als anrückend, also vor der Höhe des Kampfes gezeigt, so sind sie hier schon auf der Flucht und ziehen sich in ein Festungswerk zurück[4]). Beide Massen durchdringen sich nicht mehr, sondern stoßen nur noch an einer Stelle zusammen. Hier findet sich wieder im Vordergrund ein Kniender. Er ist vom Rücken gesehen, wie derlei Figuren z. B. auf den Attikareliefs des Bogens von Orange und am Julierdenkmal von St. Rémy vorkommen. Auch die am Boden liegenden Leichen nehmen alle schon bisher auf der Säule benutzte Motive auf.

Bild LXXII (Taf. 34) zeigt demgegenüber auf den ersten Blick eine völlig andere Gestalt. Trotzdem ist hier die Anknüpfung nach rückwärts wieder deutlich. Der Kaiser hat links ein eigenes Bild bekommen wie in LXX. Vielleicht, um die inhaltliche Bindung bei dieser formalen Ablösung stärker zu machen als dort,

---

[1]) Bienkowski, Die Gallier S. 43ff. hat das Motiv für den Führer der Barbaren im attalischen Weihgeschenk nachgewiesen. Er führt dort die sonstigen Verwendungen auf, ohne die Trajanssäule zu nennen. Vgl. auch die Arimaspen bei von Rohden-Winnefeld, Taf. 5 und 19.

[2]) Abzuweisen ist der Versuch von Cichorius, den oberen Teil rechts abzutrennen. Die Daker auf 169 oben sind unzweideutig mit dem Richten des Geschützes beschäftigt. Daß es noch nicht das richtige Ziel gefaßt hat, beweist nichts. Daß die Daker rechts noch keine Kenntnis vom Kampfe hätten und weit entfernt seien (II, 314), widerspricht ihrer lebhaften Bewegung nach links hin, die sich in aufgeregten Gesten äußert. Bild LXVII von LXVI zu trennen, verbieten die angeführten Entsprechungen.

[3]) Den Trupp von Auxilien links oben von ihr zu lösen, sehe ich keinen Grund.

[4]) Dies ist der ganz deutliche Eindruck des Bildes. Die Meinung von Cichorius, daß es sich um ein Nachhutgefecht handle, ist irrig. Sie beruht auf der Voraussetzung, daß die Daker hinter der Palisade im ruhigen Marsche bewegt seien. Das ist aber unbeweisbar; denn von ihnen ist so wenig zu sehen, daß sich über das Tempo ihrer Bewegung nichts aussagen läßt.

hat der Künstler auf das Motiv von XXIV zurückgegriffen, daß dem Imperator die abgeschlagenen Köpfe der Feinde entgegengehalten werden. Wie dieser Teil formal von dem eigentlichen Kampfe abgesondert ist, so entspricht er auch darin LXVIII/IX, daß nur in diesen beiden Bildern mit dem Kaiser eine starke Auxiliareskorte erscheint[1]). Wir sahen, wie in LXVI bereits die Reserve, die ursprünglich eingeführt war, um den Kaiser in die Mitte zu schieben (vgl. o. S. 93), durch sein Ausscheiden neben den Kampf geriet. Doch steht sie dort noch abwartend daneben. Hier nun greift sie bereits in den Kampf ein. In allen folgenden Kampfszenen fehlt sie dann ganz und alle Truppen werden als kämpfend eingeführt. Die Kontinuität der künstlerischen Entwicklung ist hier wieder besonders deutlich[2]). Neu ist die Gestaltung des Bildes im übrigen. Offenbar befriedigte die voll entwickelte Bildform mit der Gegenüberstellung zweier getrennter Massen doch nicht. Tatsächlich hatten LXVI und LXX gelehrt, daß so die Darstellung des eigentlichen Kampfes unmöglich war. Es ist deshalb hier der Versuch gemacht, das wirkliche Durcheinander der Schlacht zu zeigen und dabei an die Tradition der griechischen Kampffriese angeknüpft, zunächst freilich recht äußerlich. Es ist mehr ein Mosaik aus geläufigen, zum Teil hier wenig sinnvollen Kämpfertypen als eine wirklich angemessene Verwendung des traditionellen Gutes. Rechts finden sich zwar einige deutlich zusammengehörige Gruppen; aber den Legionaren und dem Schleuderer links fehlen die Gegner und ebenso dem Daker ganz rechts[3]). Mit so friesartig langer Darstellung konnte kein hohes Bild gefüllt werden. Deshalb hat der Künstler eine Geländekulisse zu Hilfe genommen und hinter ihr im oberen Teile einen aufgeregt bewegten Zug von Barbaren angebracht. Es ist möglich, daß diese durch die rechts sichtbare Festung sich aus dem Kampfe zurückziehend zu denken sind[4]). Aber deutlich ist das nicht ausgedrückt und überhaupt nicht klar, ob sie fliehend oder hilfebringend vorgestellt sind, wie in LXVI/VII. Es versteht sich, daß bei den hier wieder im Kampfgetümmel gezeigten Figuren ein unmittelbares Anknüpfen an die zunächst zurückliegenden Bilder nicht möglich war. Immerhin ähnelt der Daker am rechten Bildende einem Kämpfenden in Bild LXVI (Platte 169). Im übrigen ist die äußerliche Zusammenstellung überlieferter Figurenmotive an einzelnen Stellen recht spürbar: die Gruppe (auf Platte 187) mit dem vornübergestürzten Manne, dem der siegreiche Feind das Knie gegen den Rücken stemmt, während er zum Schlage ausholt, erinnert frappant an den Fries des Lysikratesdenkmals[5]).

Daß unsere Interpretation des Bildes als einer Anbahnung zur Reaktion gegen die Massenkämpfe richtig ist, lehrt Bild CXII (Taf. 53), das zugleich erneut den Beweis der künstlerischen Zusammenhänge ergibt. Wie in LXXII ist auch hier der Hintergrund oben durch einen Zug von Dakern hinter einer Felskulisse gefüllt. Ob sie fliehen oder Hilfe bringen, ist hier ebensowenig zu entscheiden, wie dort[6]). So entsteht auch hier unten ein niedriger Bildfries, der ganz nach griechischer Art mit vier, sich zum Teil überschneidenden Kämpferpaaren gefüllt ist. Als Einzelfigur, die den engen Anschluß an LXXII bezeugt, sei auf den Daker (auf Platte 298) rechts unten verwiesen. Wie die Leichen am Boden, so geben auch die übrigen Figuren geläufige Motive wieder: (auf 298 links) wieder der mit dem Oberkörper vom Rücken gesehene Kniende wie in Bild LXX; der Kniende en face rechts, der die Waffe abwehrt, ähnelt dem in XL[7]); der Kniende auf 297 hat das bei Bild LXVI besprochene pergamenische Motiv, nur daß hier die Rechte flehend ausgestreckt ist, auch dies in

---

[1]) Schon diese Analogie beweist, daß die von Cichorius abgetrennte Gruppe dazu gehört. Zudem sehen ja die Leute ganz augenfällig auf ihre Kameraden mit den abgeschlagenen Barbarenköpfen.

[2]) Die beiden vordersten Legionare haben Ovalschilde wie alle übrigen Kämpfer auch; das ist gewiß ein Versehen. Und zwar eher nur an den Schilden als an den ganzen Uniformen, wie Cichorius will. Daß einer von ihnen fliehend dargestellt sei, ist eine bei einem Römer ganz unmögliche Vorstellung. Er ist nach links hin im Kampfe bewegt wie mehrere Figuren in Bild XL vorne, nur fehlt ihm der Gegner.

[3]) Der Mann, der rechts z. T. durch ein Fenster gestört gegen einen Daker kämpft, ist kein dakischer Überläufer (Cichorius II, 341). Er trägt nicht die dakische Filzkappe, sondern einen Spitzhelm und ist ein römischer Irregulärer.

[4]) Petersen I, 78.

[5]) Reinach, R. I, 14 = Winter, 316, 1.

[6]) Nach Cichorius ziehen sie sich nach links hin in die Festung von CXI zurück. Doch ist die Richtung keineswegs durchgehend deutlich, wenn auch vorherrschend, und jede Andeutung, daß die Festung ihr Ziel sei, ist geradezu gemieden. Daß sie sich in geordnetem Zuge bewegen (Cichorius III, 210), kann wirklich nicht gesagt werden. Gerade im Vergleich mit LIX fällt das Durcheinander hier auf. Petersens Meinung (II, 81), daß der Daker rechts nach vorne zu Hilfe eile, wobei ein Versehen des Künstlers angenommen werden muß, hilft auch nicht. Der Vergleich mit LXVI lehrt, daß man die Erklärung nicht so pressen darf.

[7]) Vgl. auch Urne II, 35, 5.

altgriechischer Tradition[1]). Angesichts der organischen Weiterentwicklung, in der einerseits Bild LXVI, LXX und LXXII, andererseits Bild LXXII und CXII aneinander anknüpfen, kann unmöglich mit Bie von dem plötzlichen Auftreten der Einzelgruppe in diesem Bilde gesprochen werden[2]). Vielmehr sehen wir die Entwicklung in XXIV/XXIX an die Schrägreihen des Julierdenkmals anknüpfen, dann über XXXVIII/XL zum Kampf gesonderter Massen in LXVI und LXX führen. Dann tritt in LXXII und CXII eine Rückbildung zum griechischen Einzelgruppenkampf ein.

Diese Reaktion hat ihren Grund darin, daß in der Form des Massenkampfes die eigentliche Höhe der Schlacht nicht gezeigt werden konnte. Bei kleineren Gefechten dagegen war dies möglich. Es ist deshalb verständlich, daß der Künstler diese von ihm geschaffene Darstellungsform im letzten Bilde der Reihe, wo es sich nur um ein solches handelt, wieder zur Anwendung bringt (CLI = Taf. 71). Fünf Römer kämpfen hier von links als einheitliche Masse gegen ebensoviel Barbaren, von denen drei Daker sind, zwei einem anderen verwandten Stamme angehören[3]). Offenbar sind jene zu diesen über den die Grenze bildenden Fluß links geflohen[4]). Wieder sind nur an der Stelle des Zusammenstoßes der beiden Massen vorne zwei Figuren zu einer Kämpfergruppe verbunden. Der Barbar ist auch hier ins Knie gesunken. Es ist dies genau dieselbe, sonst nie auf der Säule wiederkehrende Figur mit der flehend ausgestreckten Rechten, die wir an hervorragender Stelle im zuletzt besprochenen Bilde CXII sehen. Ein neuer schlagender Beweis für den engen Zusammenhang, in dem die Bilder in der Reihenfolge, in der wir sie aus allgemeinen Gründen besprechen, in der Tat stehen.

* * *

Kämpfe von Reitern gegen Reiter sind in der griechischen Kunst selten, vielleicht zum Teil deshalb, weil wirklich festverbundene Gruppen von Kämpferpaaren hier schwierig darzustellen waren. Daß der Abstand der Kämpfer, wenn beide zu Pferde saßen, allzu groß blieb, so lange in reliefmäßiger Bindung die Pferdekörper parallel zum Grunde angeordnet waren, ist klar. Erst der Hellenismus hat sich deshalb an diesem Thema versucht. Besonders beliebt ist in älterer Zeit die Verbindung eines siegreichen Reiters mit einem gestürzten oder vom Pferde herabstürzenden Feind[5]). Daneben tritt dann der Kampf von zwei noch im Sattel sitzenden Reitern gegeneinander, wie er uns an der Nordostseite des Julierdenkmales von St. Rémy erhalten ist. Auch auf der einzigen, wohl malerischem Vorbild entlehnten, hellenistischen Darstellung einer größeren Reiterschlacht, die unabhängig von dem Zwange eines Bildfrieses ist, auf dem Clipeus mit der Schlacht von Arbela, einer für Schulzwecke bestimmten Nachbildung eines großartigen Kunstwerkes[6]), ist die Auflösung in Einzelkampfgruppen noch durchweg erfolgt; doch schließen sich auch schon an einzelnen Stellen, namentlich rechts oben, mehrere Reiter einer Partei in einheitlich schräger Reihe zusammen. Hier also zeigt sich dieselbe Tendenz, die wir bei der Fußschlacht am Julierdenkmal finden. Im übrigen zeigt die hellenistische Kunst, namentlich in den Darstellungen der Gallierkämpfe ein Gemenge von Reitern und Fußvolk, das die malerische Wirkung des wilden Durcheinanders erhöht. Dieser Richtung folgen in der frühen Kaiserzeit die Reliefs an der Attika des Triumphbogens von Orange.

Gleich der erste Reiterkampf der Trajanssäule (XXXVII = Taf. 20) geht völlig neue Wege. Die beiden Parteien nehmen zwei gleichwertige Bildhälften ein, die sie in mehreren Staffeln füllen. Wo beide zusammenstoßen, liegt im Vordergrunde ein Toter. Es ist hier also bereits am Anfang das erreicht, was bei der zuerst besprochenen Bilderreihe sich nach mehreren Etappen erst in Bild LXVI herausbildete: die Sonderung der kämpfenden Parteien in zwei getrennte Massen. Natürlich ist denn auch hier nicht der Höhepunkt des Kampfes dargestellt, sondern schon die Flucht der Barbaren. Es ist müßig, zu fragen, ob ältere Kunst zu gleicher Bildform vorgedrungen ist. Das Beispiel des Clipeus mit der Schlacht von Arbela spricht dagegen. Auf der Trajanssäule aber war sie von vornherein gegeben. Schon die Versuche, mehrere Reiter vorzuführen in Bild XXII und XXXVI (vgl. o. S. 80ff.) hatten gezeigt, wie leicht wenige Figuren hier den ganzen Bild-

[1]) Am Fries von Phigalia Winter 281, 3 und ähnlich wie hier am Mausoleum Winter 304, 5.

[2]) a. a. O. S. 32.

[3]) Petersen II, 122 gegen Cichorius.

[4]) So richtig Cichorius. Dazu scheint ein auffälliges Detail zu stimmen: die Gewänder der allein sichtbaren Barbaren im Vordergrunde, am auffallendsten das des am weitesten rechts Stehenden, lassen die Körperformen heraustreten, wie sonst nie. Möglicherweise soll damit Nässe angedeutet werden.

[5]) Z. B. Alexandermosaik vorne, Alexandersarkophag, Sarkophag Amendola; Urne III, 111, 1, 2, 3; 62, 4; nichts damit zu tun hat der über einem Gefallenen dahinsprengende Reiter.

[6]) Jahn, Bilderchroniken Taf. VI Frgm. M.

grund füllten. Mit Reihenkämpfen oder umschlossenen Massen nach Art von XXIV, XXIX, XXXVIII und XL/I war hier keine Wirkung zu erreichen. So ergab sich, wollte man nicht das malerische Durcheinanderh ellenistischer Werke nachahmen, die hier vorliegende Form. In ihr ist der Gegensatz zwischen Römern und Barbaren scharf herausgearbeitet. Jene sind mit Ausnahme des einen in der Mitte, der die Rechte mit der Lanze hocherhoben hält, sämtlich gleichmäßig bewegt, indem sie mit eingelegter Lanze nach rechts hin sprengen; bei diesen ist alles zappelnde Unruhe, kein einziger gleicht in den Motiven der Hin- und Herwendung dem Anderen. Der im Vordergrund rechts vom Pferd Herabsinkende geht ebenso auf einen geläufigen Typus der griechischen Kunst zurück[1]), wie die Leiche unten in der Mitte (vgl. Bild XXIV).

Die gleiche Grundform ist auf die Schlacht der maurischen Reiter (LXIV = Taf. 30) angewandt (vgl. o. S. 89), trotzdem hier nur die Angreifer zu Pferde sitzen, die Barbaren aber Fußtruppen sind. Auch hier wird die linke Hälfte von den maurischen Reitern eingenommen, die rechte von den Barbaren. Nur in der Mitte vorne, wo wieder Tote liegen, entspinnt sich ein Kampf. Das Gros der Barbaren ist auch hier nach rechts hin fliehend dargestellt. Es kommt hinter einer Felskulisse hervor, getrieben von der obersten Staffel der Reiter, die durch sie von den vorderen abgesondert wird. Es ist möglich, daß der Künstler dadurch etwas über den Verlauf der Kämpfe andeuten wollte[2]), sehr wohl denkbar aber, daß er die Kampfgruppe im Vordergrunde nicht missen wollte und andererseits keinen rechten Übergang zur Hauptmasse der Fliehenden fand und deshalb diese von jener trennte. Der eine Mann mit hochgeschwungener Lanze zwischen den beiden mit eingelegter vorn links erinnert an Bild XXXVII; daneben haben noch zwei weitere rechts oben die gleiche Haltung. Zu den Dakern auf Platte 158 links ist XXIV Platte 60 rechts zu vergleichen.

Das letzte Reiterkampfbild CXLII—CXLIV (Taf. 66) stellt die Verfolgung der flüchtigen Daker dar, die schließlich in CXLV mit dem Selbstmorde ihres Königs endet[3]). Hier stehen sich wieder wie in Bild XXXVII die beiden Reitermassen gegenüber, von links her die ruhig und zusammengehalten anreitenden Römer, nach rechts hin die locker gruppierten, aufgeregt flüchtenden Daker. Nur in der Mitte entspinnt sich ein Kampf. Während jene fast alle die gleiche Haltung haben — nur der eine rechts oben hat die Lanze wohl im Anschluß an LXIV zum Stoß erhoben — gleicht hier keiner dem anderen. Der vom Pferd herabsinkende (auf 380 unten) knüpft an den gleichen Typus an, wie ein Barbar in XXXVII, ebenso wie der dort darüber erscheinende mit der ausgestreckten Hand und dem zurückgewandten Kopf hier rechts davon wiederkehrt.

Endlich ist dieser Reihe das Bild, das den Selbstmord des Decebalus darstellt (CXLV = Taf. 67), zuzurechnen. Freilich hat der Künstler für diese Szene nicht eines der gewohnten Kampfschemata benutzen können. Aber die von rechts her meist in Angriffshaltung heransprengenden Römer sind in Anlehnung an die Reiterkämpfe entstanden. Eine Leiche liegt auch noch am Boden und deutet an, daß ein Kampf stattgefunden hat. Trotzdem wirken die wie zum Stoß erhobenen Arme der Reiter recht äußerlich hier, wo gar keine Gegner sind, gegen die sie sich wenden. Und ganz konventionell ist vollends die Hauptperson des Bildes, der sich das Leben nehmende, übergroß dargestellte König: er wiederholt den alten Typus des gallischen Anführers aus dem attalischen Weihgeschenk, der schon in Bild LXVI (s. o. S. 97) und LXXII verwendet war, mit geringfügigen Abwandlungen[4]). Die formelhafte Anwendung eines geläufigen Typus an so hervorragender Stelle ist äußerst bezeichnend. Man wird danach kaum berechtigt sein, hier allzu viel historische Wahrhaftigkeit zu suchen. Immerhin wird der König, wie in Dio Cassius' Erzählung, umzingelt. Denn nicht nur von links, auch von rechts her kommen die Römer. Einer von ihnen ist vom Pferd abgesprungen und reißt das störrische Tier herum, um der Stelle zuzueilen, wo sich Decebalus das Leben nimmt. Ein zweiter faßt sich klagend an die Stirn (s. über den Gestus, o. S. 70 Anm. 2). Es ist kaum Zufall, daß

---

[1]) Bie a. a. O. 152.

[2]) Cichorius zu dem Bilde, dessen Schlußfolgerungen aber zu weit gehen. Dagegen Petersen I, 69; seine Ansicht über die Bedeutung der Geländekulissen ist freilich nicht haltbar (vgl. Abschnitt über die Landschaft); obwohl er darin Recht hat, daß sie rein künstlerisch zu bewerten sind. Vgl. auch Domaszewski, Philologus 1906, 336.

[3]) Ebensowenig wie CXLV damit zu verbinden, wie Petersen II, 114 wollte, sind wir berechtigt, mit Cichorius CXLII—CXLIV in drei Bilder aufzulösen. Schon die Tatsache, daß sieben Römer in der linken Bildhälfte ebensoviel Dakern in der rechten entsprechen, wenn man den Toten rechts dazu rechnet (genau wie in XXXVII sechs Römer ebensoviel Barbaren mit Einschluß des Toten), beweist, daß das Ganze zusammengehört. Die Kulisse rechts bildet die Trennung gegen CXLV.

[4]) Natürlich hat der König die Nationalwaffe der Daker, das Sichelschwert. Daß das Fassen des Gewandzipfels ein Trajan nachgebildeter Gestus ist, hat bereits Petersen II, 116 hervorgehoben. Deshalb konnte diese Hand nicht wie sonst den Schild halten.

mit ähnlicher Schmerzensgeste fast an gleicher Stelle ein griechischer Reiter bei dem Selbstmord des Gallierkönigs auf dem Sarkophag Amendola erscheint. Danach ist auch dies ein traditionelles Element. Und weiter begegnet links ebendort ein Reiter mit in der Rechten senkrecht gehaltener Lanze, der selbst wie auch sein Pferd den Kopf zurückwendet, genau wie hier! Hier fehlen uns die Zwischenglieder. Aber daß ein Zusammenhang besteht, ist deutlich und es muß damit gerechnet werden, daß die Komposition der Trajanssäule ein unmittelbares Vorbild wiedergibt. Der Vorderste links beugt sich vom Pferde herab, als wolle er den König an seiner Tat hindern. Offenbar heißt all das, daß man es auf den lebenden Feind abgesehen hatte und nun, wo er selbst sich der Gefangenschaft im letzten Augenblick entzieht, ratlos und verzweifelt ist. Um so deplazierter wirken die kampfbereit erhobenen Lanzen der Römer.

* * *

Die dritte Gruppe umfaßt die Kämpfe um Festungen. Auch wenn man von der historischen Kunst des alten Orients absieht, die, jedenfalls unmittelbar, auf die Trajanssäule nicht eingewirkt hat — schon die freie, nur dem Zufall der Tatsachen entnommene Bildgestaltung dort steht im stärksten Gegensatz zu dem festen Gefüge der Bilder hier —, fehlt es in der älteren Kunst nicht an verwandten Szenen. Durchweg ist die Stadt, um die gekämpft wird, dort an einem Ende des Relieffrieses dargestellt, während die eigentlichen Kämpfe oder das Anrücken der Sturmtruppen den Hauptteil einnehmen. So erscheint der Kampf der Sieben gegen Theben schon auf dem Fries von Gjölbaschi[1]), dann später zumeist auf etruskischen Urnen[2]) und die Einnahme einer Stadt am Nereidenmonument in Xanthos[3]). In der gleichen Tradition stehen auch die konventionellen Kampfszenen der Tabula Iliaca. Und diese Art zu komponieren tritt um so deutlicher hervor, als schon in Gjölbaschi bei der früher auf die Erstürmung Trojas gedeuteten Szene[4]) (Abb. 14) eine andere daneben tritt, die aber gleichfalls den Zwang des Frieses nicht los wird. Hier durchsetzt die Stadtmauer im langen Zuge das ganze Bild. Unten davor erscheinen die Angreifer, im oberen Fries dahinter die Vorgänge in der Stadt. Jeder dieser beiden Teile ist eigentlich ein gesonderter Bildfries und sie stehen nur in einem gegenständlichen Zusammenhang und werden durch die Stadtmauern äußerlich verbunden; eine tiefere innere Bindung als Bildganzes gehen sie nicht ein. Tatsächlich sind tektonisch die entsprechenden Bildteile oben und unten zwei übereinandergestellte Friese. Immerhin war hier schon der Versuch gemacht, den Zwang des niederen Frieses zu durchbrechen, um das Ganze einer Stadtbestürmung mit Angreifern und Verteidigern wirklich darzustellen. In gleicher Richtung scheinen die Versuche auch in hellenistischer Zeit nicht gefehlt zu haben. Da gab es zwei Möglichkeiten: entweder man gab die Stadt als abgeschlossenes Ganzes auf und begnügte sich damit, nur einen umkämpften Mauerausschnitt zu zeigen und um diesen Angreifer und Verteidiger in wildbewegtem Kampfe zu gruppieren. Solch Versuch liegt uns auf einigen etruskischen Urnenreliefs vor, die in anderer Weise wie die vorgenannten den Kampf der Sieben gegen Theben zeigen[5]). Wäre hier nicht ein Stück Mauer und eine Sturmleiter inmitten des Kampfgewühles zu sehen, so unterschiede sich dieses durch nichts von anderen. Die andere Möglichkeit war, die Stadtmauer nur als Kulisse im Hintergrunde mit spärlich darüber erscheinenden Verteidigern zu zeigen, den eigentlichen Kampf aber ganz davon abgelöst davor darzustellen. Daß auch dies in hellenistischer Zeit versucht worden ist, zeigt die eine der ilischen Kannen des Silberschatzes von Bernay[6]). Auch hier könnte man die Hintergrundskulisse weglassen, ohne daß das Bild wesentlich an Wirkung verlieren würde. Ein Stück eines größeren plastischen Frieses der früheren Kaiserzeit, ein ziemlich grobgearbeitetes Relieffragment im Museum von Tegea (Abb. 15), wo die Mauer ohne Verteidiger nur noch als Hintergrundsprospekt erscheint, steht in der Nachfolge solcher Darstellungen. Wie sich die Triumphalmalerei, die derartige Szenen oft behandelt hat[7]), dazu stellte, wissen

[1]) Taf. XXIV; Reinach, R. I, 463/4, 1 und 3; Winter 262, 2.
[2]) Urne II, XXIII, 1—7.
[3]) Monumenti X, 15, h, i; Reinach, R. I, 477/8.
[4]) Taf. XII; Reinach, R. I, 430/1; Winter 261, 3, 4.
[5]) Urne II XXIV, 8 und 9.
[6]) Reinach, R. I, 70.
[7]) Plinius XXXV, 23, dazu Raoul-Rochette, La peinture romaine 313; Helbig 289; Rodenwaldt, Die Komposition der pomp. Wandgemälde 128; Appian Mithr. 117, Joseph-Bell. VII 142. — Ob das simulacrum captarum Syracusarum bei Livius XXVI, 21, 7 Personifikation oder Darstellung, plastisch oder gemalt war, ist nicht zu sagen. Der Zusammenhang mit den erbeuteten Maschinen läßt aber doch eine Belagerungsszene vermuten (So auch Roaul-Rochette S. 300.) Sonst freilich können die öfter genannten Darstellungen eroberter Städte sehr wohl Personifikationen sein. S. ebd. 316 und Helbig S. 289, vgl. unten im Abschnitt über Landschaft und Architektur.

wir nicht. Sicher aber hat sie ihrerseits die Trajanssäule auch beeinflußt, wie wieder bei diesem Thema gewisse Einzelzüge zeigen. Zunächst jedenfalls war der Künstler hier des alten Zwanges niedriger Relieffriese enthoben. Es verstand sich von selbst, daß ja die niedriger stehenden Angreifer im unteren Bildteil, d. h. vorne, die Verteidiger im oberen hinten erscheinen mußten. Damit war von vornherein die Anknüpfung an die Form der Darstellung gegeben, die uns am Becher von Bernay vorliegt. Nur daß der obere Teil mit dem unteren stärker ins Gleichgewicht gesetzt wurde.

Diese einfache Umgestaltung führte zugleich mit der eigenartigen Perspektive der Trajanssäule naturgemäß zu der Bildform, die uns in der ersten Szene XXXII (Taf. 18) der Reihe vorliegt. Die Römer sind hier die Verteidiger. Ihre Festung wird, was im eigentlichen Sinne kaum möglich ist, von drei Seiten sichtbar.

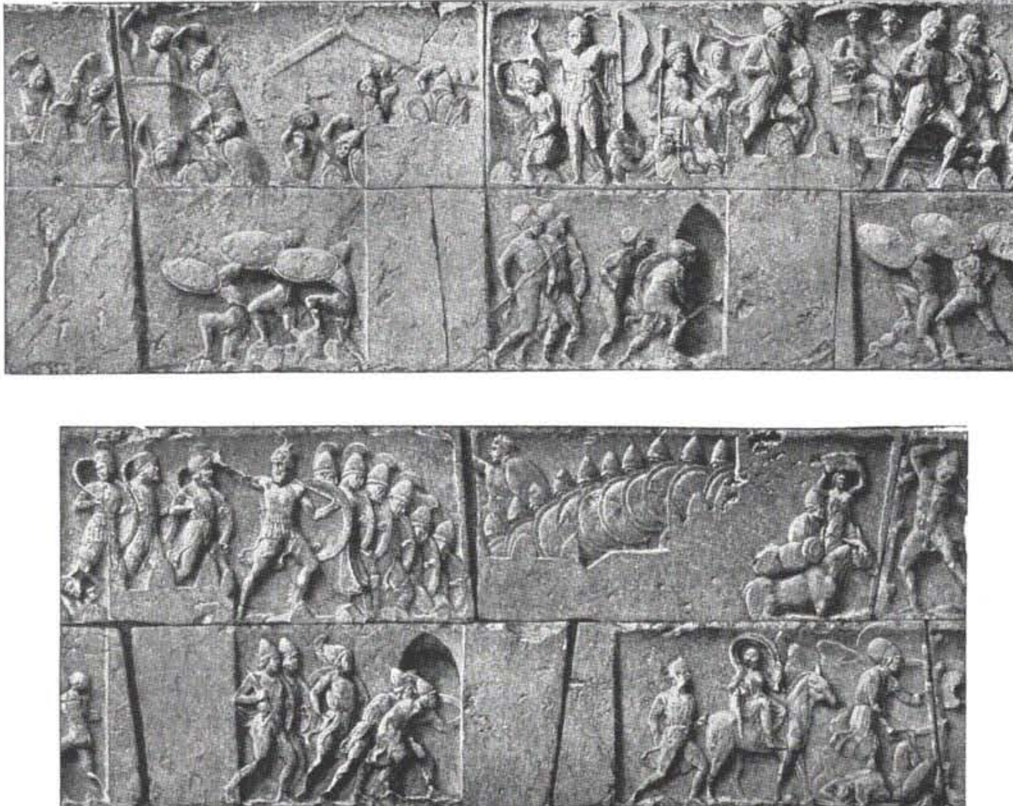


Abb. 14. Fries von Gjölbaschi (nach Winter).

Dadurch allein war es möglich, eine vollständige, allseitige Einschließung zur Darstellung zu bringen. Die Verteidiger füllen in dichter Masse den ganzen Raum zwischen den Mauern. Sie werden nur mit dem Oberkörper sichtbar, doch viel stärker als dies in Wirklichkeit der Fall sein würde, wo höchstens ihre Köpfe zwischen den Zinnen erscheinen dürften[1]). Dies ist nicht nur auf Rechnung der unrealen Größenverhältnisse zwischen Menschen und Architektur auf der Säule zu setzen, sondern findet sich bereits in älterer Zeit (am Fries von Gjölbaschi, auf den angeführten Urnen mit dem Kampf der Sieben und dem Becher von Bernay). Auch, daß sie die Lanzen wurfbereit erhoben haben, ist ein an dieser Stelle geläufiges Motiv (Fries von Gjölbaschi ebd. links, Urne XXII 4, Becher von Bernay). Doch ist es sonst nirgends mit der Gleichmäßigkeit wie hier als einziges durchgeführt, sondern stets nur als eines neben anderen vertreten. Trotzdem ist jeder Schematismus vermieden. Keine Figur gleicht der anderen genau im Motiv. Immerhin wirkt durch diese Einheitlichkeit die noch dazu durch die Wallmauer wie in einem Ring zusammengeschlossene Masse der Römer hier ungleich fester gegenüber den älteren Darstellungen, wo die Mauer nur eine zum Reliefgrund

[1]) Wie z. B. auf dem Relief Urne II, XXI, 3 und ungefähr bei der Stadtbelagerung am Nereidenmonument sowie auf dem Grabgemälde des Fannius.

parallele Kulisse war. Und fest und voluminös wirkt sie auch im Gegensatz zu den in verschiedenen Handlungen angreifenden Barbaren. Von diesen steht die dichteste Masse rechts, wo ein Trupp mit einem Sturmwidder gegen die Mauer anrennt, andere ihre Pfeile nach oben schießen; vorne und links schließt eine lockere Kette von Kämpfern sich an. Die Verteidiger dagegen sind oben gleichmäßig verteilt. Keineswegs also hat der Künstler mit der Verteilung der Daker andeuten wollen, daß etwa auf der rechten Seite der Burg der Kampf am heftigsten gewesen sei. Es sei daran erinnert, daß auch in der großen Schlacht von XXIV die Anordnung der Daker eine sehr ähnliche war. Auch dort steht die dichteste Masse rechts, während sich nach links hin eine losere Reihe zieht. Und auch dort stehen rechts im Hintergrund, denen hier sehr ähnlich, die Bogenschützen. Es ist möglich, daß das Motiv des eingesetzten Sturmbockes geschichtliche Ursache hat. Es sei darauf hingewiesen, daß dies das einzige Mal unter sieben Belagerungskämpfen ist, wo eine Kampfmaschine in Tätigkeit tritt. Gerade hier ist ein bezeichnender Gegensatz zu dem Verismus altorientalischer Belagerungen, bei denen derlei gern gezeigt wurde, festzustellen[1]). Die Verwundeten und Toten am Boden gehen wieder auf uns schon bekannte Typen zurück[2]). Für den Gesamteindruck des Bildes bleibt neben dem schon Hervorgehobenen bezeichnend, daß Daker und Römer nirgends miteinander in unmittelbare Fühlung kommen. Jede Überschneidung ist gemieden. Masse steht gegen Masse.

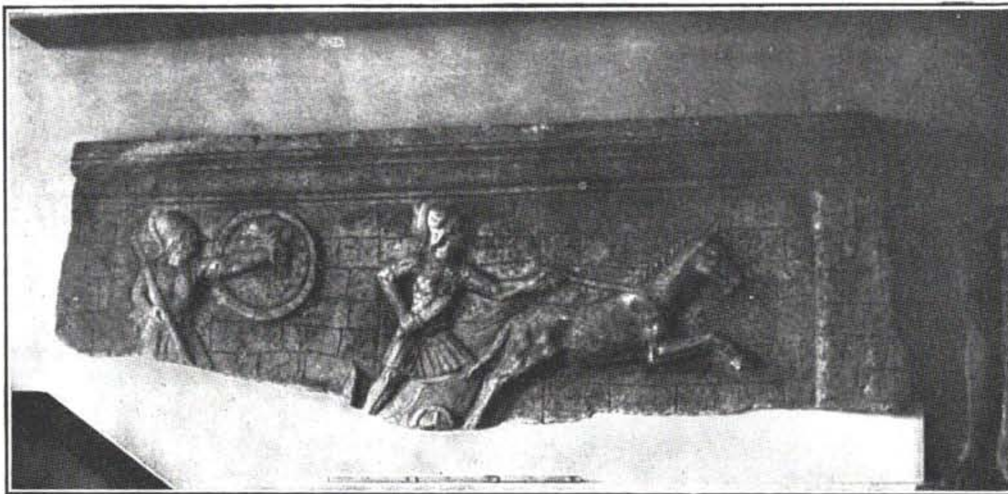


Abb. 15. Relief in Tegea.

In Bild LXXI (Taf. 33) wird die Erstürmung einer dakischen Feste durch die Römer gezeigt. Die Anknüpfung an die Grundidee von XXXII ist deutlich. Immerhin sind die Abwandlungen nicht unbeträchtlich. Einmal liegen sie darin, daß wohl ein geschichtliches Detail, die Erstürmung der Festung durch eine Testudo genannte, allseitig von Schilden gedeckte Marschkolonne, dargestellt werden sollte. Diese beanspruchte einen verhältnismäßig tiefen Bildraum und deshalb sind die dakischen Verteidiger ganz unter den oberen

[1]) Anders Bie a. a. O. 32, der die Verwendung von allerlei Maschinen bei Belagerungen auf der Säule hervorhebt. Allein Maschinen erscheinen nur noch in LXXV hinten als Kulisse (s. dazu o. S. 61); sie wurden hier zur Andeutung, daß man schon die Belagerung der nun übergebenen Stadt vorbereitet hatte, benötigt; ferner in CXIV, wo sie recht unklar dargestellt sind (dazu Cichorius zu dem Bild, Petersen II, 91 Anm. 1) und auch nicht in Aktion treten. Aus ihrem Vorhandensein wird man keineswegs ein besonderes Interesse an derlei Dingen erschließen dürfen. Dann wäre nicht versäumt, sie auch in Tätigkeit zu zeigen. Es sei daran erinnert, daß die erbeuteten Kriegsmaschinen im Triumph mitgeführt wurden (Plutarch, Lucullus XXXVII, Livius XXVI, 21, 7). Die Auftraggeber oder das Publikum mochten wünschen, sie verewigt zu sehen. Außerdem gibt es nur noch die Sturmleitern, die auch den griechischen Kampfszenen nicht fremd sind. Dies Fehlen der sonst bei den Römern so gern dargestellten maschinellen Hilfsmittel auf der Säule entspricht durchaus dem, was bei den Baubildern festzustellen war, s. o. S. 43.

[2]) Eine genaue Analogie zu dem rechts sitzenden, der sich auf seine Lanze stützt, kenne ich nicht. — Nach Cichorius wäre der Mann links von ihm bartlos und ein römischer Überläufer. Indessen hat er keinen römischen Gesichtstypus. Daß auch der in Bild XXXVIII auf Platte 98 links oben erscheinende, wie Cichorius meint, ein römischer Überläufer sei, ist wenig wahrscheinlich. Er hat zwar in der Tat einen römischen Gesichtstypus. Aber da das das einzige Mal wäre, daß der Künstler diese wenig rühmliche Tatsache verewigt hätte, halte ich es für wahrscheinlicher, daß auch hier ein Versehen vorliegt.

Bildrand gedrängt und fast nur angedeutet. Mit den zum Stoß erhobenen Armen schließen sie an XXXII an. Die Testudo ist so gestellt, daß sie als Masse möglichst wirksam wird, d. h. übereck, so daß ihre hintere und linke Seite sichtbar wird und sie schräg nach links emporstürmt. Keineswegs ist der Künstler bei ihrer Wiedergabe getreu verfahren. Nur drei Schilde erscheinen über der fünf Glieder tiefen Kolonne[1]). Und umgekehrt sieht man in der Querrichtung viel zu viel Schilde im Verhältnis zu den Beinen darunter. Es ist dies um so bezeichnender, als die Markussäule in dieser Beziehung ganz genau verfährt (Bild LV). Vielleicht ebenfalls einer geschichtlichen Tatsache entsprechend, möglicherweise aber nur, um der römischen Phalanx rechts einen ungefähr gleichwertigen Gegenpart links zu geben, ist hier neben jene ruhige Masse ein aufgeregt bewegter Haufen von Dakern gesetzt. Im Vordergrunde liegen Leichen. Es hat also ein Kampf stattgefunden, nach dem die Barbaren jetzt in die Festung zurückfliehen. Ein Anführer sucht sie vergeblich zurückzuhalten[2]). So ist der Gegensatz zwischen ruhig geschlossenen Römern und heftig bewegten Dakern neu motiviert. Benutzt ist dazu der Vorwurf eines Ausfalles aus der bestürmten Stadt, ein bedeutsames Motiv, da dadurch es in der Tat in der Folge möglich wurde, Kämpfe im eigentlichen Sinne wieder bei diesem Thema zu zeigen.

Das ist im folgenden Bild XCIV (Taf. 43) geschehen, das wieder wie XXXII eine von Dakern angegriffene römische Festung zeigt, von der aber die Angreifer durch einen siegreichen Ausfall vertrieben werden. Wieder erscheinen die Verteidiger mit dem Oberkörper über der Mauer. Darum legt sich ein Ring der Ausfallenden im mittleren, ein zweiter der Angreifer im Vordergrunde. Letztere sind schon großenteils niedergemacht. In der Mitte sieht man nur Leichen, links und rechts davon Kniende und nur ganz an den Bildrändern noch aufrecht Kämpfende. So schließt eine nach oben geöffnete Bogenlinie diese Gestalten zusammen, die etwa der des Mauerrandes hinten parallel verläuft. Der streng symmetrische Bau des Bildes ist deutlich[3]). Er geht bis in die Einzelheiten, wie denn im Hintergrunde die Verteidiger so gruppiert sind, daß beiderseits eines frontal gesehenen Mannes je drei nach den Seiten gewandte erscheinen; links ist nur einer noch hinten hinzugefügt, um den Eindruck nicht allzu reihenmäßig zu lassen. Trotzdem durch diese Bildform bei aller Gebundenheit die Impression eines wirklichen Kampfgemenges ungefähr erreicht ist, ist doch keineswegs eine Verbindung einzelner Kämpfergruppen möglich. Und vieles bleibt sehr unklar und ziellos (s. o. S. 92). Es ist hier demnach ungefähr die gleiche Kompositionsstufe erreicht wie in Bild LXXII der ersten Reihe. Von den abgesondert einander gegenübergestellten Massen ist abgegangen, zum Einzelgruppenkampf ist man noch nicht wieder vorgedrungen. Die einzelnen Motive sind wieder noch durchweg in älterer Überlieferung greifbar. So wiederholt der ins Knie Gesunkene rechts den unter Bild LXVI besprochenen pergamenischen Typus des Selbstmörders. Links kehrt an entsprechender Stelle (auf Platte 249) das alte Motiv des ἀνέχων[4]) wieder. Auch das des rechts davon eben hinstürzenden Mannes, der einen Arm und ein Bein im Falle emporwirft, ist alt[5]).

Das unmittelbar anschließende Bild XCV/VII (Taf. 44) ist eines der umstrittensten des ganzen Reliefbandes. Daß es eine Einheit darstellt, hat schon Petersen nachgewiesen[6]). Alle Meinungsverschiedenheiten der Interpreten beruhen auf Vorurteilen[7]). In der Tat läßt sich das Ganze ohne Schwierigkeit verstehen. Die größte hat man in der umkämpften Befestigungsanlage gesehen. Alle Erklärer erkennen in den drei sichtbaren Mauern römische Sperranlagen. Wenn man jedoch in den beiden links das ganze Bildfeld durchschneidenden, die an zwei gegenüberliegenden Punkten von Toren durchbrochen sind, die Seitenmauern eines römischen Lagers erkennen darf, und in der dritten rechts, die an einem Hügelzug ansetzt, eine feindliche Zernierungsmauer, so klärt sich alles. Daß, da nicht besondere Einzelheiten es verbieten, dies möglich

[1]) Der Einwand von Cichorius, daß ja die vorderste Reihe ihren Schild zur vorderen Deckung braucht, trifft zu. Aber es ist auch dann noch einer zu wenig.

[2]) Nur wenn er und der, den er hält, von vorne sichtbar wurden, konnte das Motiv verständlich sein. Daraus mit Cichorius zu schließen, daß die Leute von der Festung wegfliehen wollen, ist deshalb nicht berechtigt. Daß ein Ausfall stattgefunden hat und nicht Zwist bei den Dakern ausgebrochen ist, wie Petersen I, 76 meinte, zeigen die Leichen am Boden. Daß der Fliehende keine Angriffswaffe hat, die er sehr wohl auf der Flucht weggeworfen haben kann, beweist nichts dagegen.

[3]) Cichorius zu dem Bild, Petersen II, 55.

[4]) S. o. S. 96; vgl. hier besonders den Wiener Amazonensarkophag Winter 306, wo der Verwundete nur anders gerichtet ist.

[5]) Am Lysikratesfries Reinach, R. I, 14, Winter 316.

[6]) II, 14ff., 50.

[7]) Siehe neben Cichorius und Petersen a. a. O. Benndorf 116, Furtwängler, Intermezzi 56ff., Petersen, Röm. Mitt. 1896, 107, Benndorf, Arch. ep. Mitt. XIX, 194, Domaszewski Philologus 1906, 342.

ist, beweist ein Blick auf Bild XCIII (Taf. 43); dort ist ebenfalls die Festung, in der die Daker sich sammeln, im Schnitt vorgeführt, ohne daß die vordere Mauer sichtbar wird. Und für die Zernierungsmauer haben wir eine Analogie in Bild CXIII[1]). Die auffallende Darstellung des Lagers ergab sich aus der Entsprechung zu Bild XCIII auf der anderen Seite des den Mittelpunkt einer Bildreihe darstellenden und deshalb konzentrisch komponierten Bildes XCIV[2]). Zwischen den Mauern des Lagers links kämpfen römische Auxilien gegen Daker, die sie von links und rechts her angreifen und von denen einige bereits in die Festung eingedrungen sind. Von ihnen liegt einer tot im Vordergrunde, ein anderer wird links daneben niedergemacht, ein dritter hinten als Gefangener abgeführt (vgl. dazu o. S. 52). Immerhin zeigt dies Eindringen der Feinde die höchste Not der Verteidiger. So naht denn auch von rechts Hilfe. Oben erscheint im Hintergrund eine römische Legion, von einem Offizier geführt[3]) und im Vordergrunde sind Angehörige der gleichen, durch den Helmbusch hervorgehobenen Truppe mit dem Einreißen der dakischen Zernierungsmauer beschäftigt (s. o. S. 42 Anm. 1). Weiter rechts erscheint der Kaiser an der Spitze der Kavallerie (vgl. o. S. 82) und unter ihm zerstören Angehörige einer anderen Truppe feindliche Wolfsgruben (s. o. S. 42 Anm. 1), die die Annäherung an die Zernierungsmauer erschweren. Ein Legionar befindet sich bereits innerhalb dieser im Kampfe mit einem der von rechts her auf das römische Lager eindringenden Barbaren; dieser ist ins Knie gesunken und wendet sich entsetzt nach dem unerwartet vom Rücken herankommenden Angreifer um. So weit also ist das Sachliche klar. Für die eigentliche Kampfkomposition ist nun charakteristisch, daß der Künstler hier über den Versuch von Bild XCIII in der Richtung auf Auflösung in Einzelgruppen fortgeschritten ist. Zwar links erscheinen noch Angreifer und Verteidiger als gesonderte Massen beiderseits der Mauern gegeneinander bewegt. Rechts aber ist alles in einzelne Gruppen aufgelöst, wenn auch bei der Anordnung so verfahren wurde, daß drei Daker als Kernmasse zwischen den Römern erscheinen. Die Stellung des Bildes innerhalb der hier skizzierten Entwicklung ist sehr lehrreich: wir sahen, wie das Schlachtbild LXXII innerhalb unserer Reihe sein Gegenstück in XCIV hat, also in dem Belagerungskampfe, der als erster danach dargestellt wurde. Gleich darauf steht die starke Auflösung in Einzelgruppen in Bild XCV/VI, wenn auch noch nicht restlos durchgeführt, am nächsten unter allen Kampfszenen dem Bilde CXII, d. h. wiederum der ersten Kampfdarstellung, die darauf erscheint. Daß hier eine einheitliche, in den verschiedenen Bildstoffen durchgeführte, künstlerische Entwicklung vorliegt, ist klar. — Die Einzelheiten stehen wieder in der Nachfolge älterer Überlieferung: so nimmt die Gefangenenabführung oben einen geläufigen Typus auf (s. o. S. 52); der vom Rücken gesehene Kniende vorne gleicht dem in Bild LXX, der auf Platte 252 rechts am Boden Liegende wendet hier ganz sinnlos den Kopf nach einer Seite, von der er gar nicht bedroht ist. Die äußerliche Übernahme dieser Figur zeigt ein Vergleich mit Bild LXXII. Der rechts vornüber Gesunkene begegnet in XXXVIII und CXII wie hier.

Die Kämpfe um die dakische Hauptstadt Bild CXIII—CXVI (Taf. 54/5) stellen einen einheitlichen Frieskomplex dar, der nicht streng in Einzelbilder zerteilt werden kann, wenn auch große Bildteile sich voneinander ablösen. Doch ist es durchaus möglich, das Ganze als Bildeinheit zu fassen, trotzdem es sich nicht mit einem Blick übersehen läßt. Wie die örtliche Einheit durch die nirgends unterbrochene Stadtarchitektur gebildet wird, so ist es an sich auch wohl möglich, die verschiedenen Kämpfe gleichzeitig zu denken. Erfolgreich erscheinen die Römer überall, mögen sie nun in CXIII bis zum Anlegen der Sturmleitern vorgedrungen sein, in CXV einen feindlichen Ausfall zurückschlagen oder in CXVI eine Bresche in die Mauer legen. Nur einmal sieht man den Kaiser in CXIV. Hätte der Künstler verschiedene gesonderte Vorgänge zeigen wollen, so dürfte er öfter erscheinen[4]). Und ebensogut hätte die feindliche Hauptstadt wiederholt gezeigt werden können, wie sie weiterhin in verschiedenen Einzelbildern erscheint. Hier also ist wirklich eine einheitliche Szene gemeint und dem entspricht die Komposition dieses Friesteiles. Die Kaisergruppe CXIV steht zwischen zwei fast genau gleichlangen Bildteilen, die mit Kämpfen angefüllt sind. Die Steigerung,

[1]) Siehe Cichorius zu dem Bild. [2]) Petersen II, 55.

[3]) Er schreitet ganz unzweideutig auf das Tor der mittleren Mauer zu. Es ist widersinnig, mit Petersen II, 54 anzunehmen, daß er hinter diesem Bilde und XCIV hindurch die Daker in XCIII oben verfolge. Daß er scheinbar ruhig einherschreitet, entspricht der Art des Künstlers, der die Römer stets ruhig bewegt erscheinen läßt.

[4]) Das Fehlen des Kaisers beim Kampf von CXV/CXVI, wenn man diesen abtrennt, damit zu erklären, daß er nicht im Kampfgetümmel erscheinen sollte (Petersen II, 93), geht nicht an. Dann hätte der Kaiser ebensogut am Rande gezeigt werden können wie sonst so oft.

die in der Heftigkeit der Kämpfe von links nach rechts sich beobachten läßt, ist in einem einheitlichen Bildfries ein alterprobtes Kunstmittel. Trotzdem bleibt es natürlich sehr wohl möglich, daß verschiedene, in Wahrheit aufeinanderfolgende Kampfetappen hier vom Künstler in einem Bild zusammengefaßt sind. Was die historische Treue betrifft, so ist in der Tat in der Architektur eine gewisse Detailgenauigkeit nicht zu verkennen[1]). Um so auffallender bleibt es, daß die Kampfszenen selbst kaum etwas enthalten, was sich nicht im typischen Bestand seit altersher nachweisen ließe.

Der linke Bildteil CXIII behält die Grundidee der früheren Sturmszenen mit der Festung im hinteren oberen Teil und den über ihrer Mauer erscheinenden Verteidigern sowie den Angreifern vorne bei. Nur ist hier schon, weil ja dieses Bild nur den Kampf um einen Ausschnitt und nicht die allseitig umschlossene Feste zeigt, eine gewisse Richtung hineingebracht. Die Masse der Römer ist vorwiegend nach rechts bewegt und links am dichtesten, die der Daker im rechten Bildteil. Zwischen beiden verbindet eine an die Stadtmauer gelehnte Sturmleiter, auf der ein römischer Auxiliar emporklimmt. Er hält in der Linken den abgeschlagenen Kopf eines Feindes, dessen Leichnam oben über die Leiter hängt, und holt mit dem Schwert zum Schlage aus. Das Motiv der schon angelegten Sturmleiter ist altgriechisch: es begegnet schon beim Kampf der Sieben gegen Theben im Fries von Gjölbaschi und auf einer etruskischen Urne (22, 5), wo eine Leiche, die wohl als die eines abgewiesenen Angreifers zu verstehen ist, quer über die Leiter hängt, wie hier oben der Daker. Es findet sich weiter bei der Stadterstürmung am Nereidenmonument von Xanthos, wo aber der Wahrheit ungleich näher als hier ein ganzer Trupp die Leiter hinaufsteigt. Aber ganz ähnlich wie hier erscheint der einzelne Mann auf der Leiter mit dem Schwert in der Rechten öfters auf den etruskischen Urnen (22, 5 und 6; 23, 7; 24, 8, 9). Der Zusammenhang ist hier ganz deutlich. Auch darin knüpft der Meister an die wohl durch die Triumphalmalerei vermittelte gleiche Tradition an, daß die Verteidiger hier nicht wie in den früheren Bildern nur mit der Lanze oder dem Schwert zur Abwehr ausholend erscheinen, sondern daneben auch andere Motive sich finden: Bogenschützen und vor allem Leute, die mit unbehauenen Steinen werfen, wie schon am Fries von Gjölbaschi bei der großen Stadterstürmung links und ständig auf den etruskischen Urnen (21, 1, 2; 22, 4; 24, 8, 9; 23, 7). Ja, ganz das gleiche Motiv wie hier einmal, daß nämlich der Stein mit beiden Händen über den Kopf gehalten wird, erscheint dort (Fries von Gjölbaschi; Urne 22, 4; 24, 8 Mitte). Unten rechts ist eine Leiche sehr passend zur Füllung verwendet. Man wird darin kaum mit Cichorius die Andeutung eines stattgehabten Ausfalles der Daker finden dürfen; der Mann kann ebensogut von der Höhe der Mauer herabgestürzt sein. Es sei daran erinnert, daß ebenso eine Leiche rechts von der Sturmleiter unter dem bestürmten Theben im Fries von Gjölbaschi liegt. Das für den Toten verwendete Motiv selbst ist ebenfalls nicht neu: mit den angezogenen Beinen und dem senkrecht herabhängendem Arme wirkt er wie ein Nachklang des sog. sterbenden Adonis im Museo Gregoriano des Vatikan[2]). Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß die Leiche hier zum ersten Male nicht unmittelbar am unteren Bildrand oder über anderen liegt, sondern frei im Bildfeld.

Der rechte Bildteil CXV—CXVI bildet formal und sachlich eine unlösbare Einheit[3]). Links stürmt ein großer römischer Heerhaufen gegen ausfallende Daker vor. Rechts sind römische Legionare durch ein offenes Tor in die Stadt gedrungen und arbeiten von innen und außen daran, eine Bresche in die Mauer zu legen; Kameraden von ihnen stürmen von rechts gegen die Stadt, in der die Verteidiger aufgeregt an den Ereignissen zu beiden Seiten teilnehmen. Schwierigkeit hat das Verständnis einer Gruppe von ruhig stehenden Dakern mitten im Vordergrund gemacht. Cichorius zog sie zu den Ausfallenden links und hielt sie für ein deren Flanke deckendes Detachement. Damit steht im Widerspruch, daß einmal dann diese Seitendeckung an Zahl fast den Ausfallenden gleichkäme, weiter aber der Führer der Truppe in deutlicher Geste seinem Staunen über die Vorgänge rechts Ausdruck gibt. Petersen sah in ihnen dagegen Verräter, die die Feinde in die Mauerpforte rechts eingelassen hätten. Doch sind die Leute so dicht mit den Ausfallenden links zusammengeschoben, daß man sie unmöglich von ihnen trennen kann. Cichorius hat wahrscheinlich gemacht, daß das Tor, aus dem der Ausfall erfolgte, links an jetzt zerstörter Stelle gelegen hat[4]). Nun pflegt man, wenn man einen Ausfall unternommen hat, nicht in dasselbe Tor zurückzukehren, aus dem man kam, sondern in ein

[1]) S. im Abschnitt über Landschaft und Architektur.
[2]) Strong pl. 4. Helbig-Amelung 442, Hausenstein, Die Bildnerei der Etrusker 1922 Taf. 56.
[3]) Petersen II, 93ff. gegen Cichorius. Freilich kann ich ihm im Einzelnen nicht folgen.
[4]) S. auch Petersen II, 93.

benachbartes. Das wird auch hier der Fall sein. Während noch ein Teil der Ausfallenden kämpft, hat die Spitze den Rückzug angetreten. Dicht vor dem Tor, durch das sie in die Stadt zurückkehren wollten, sehen die Daker, daß dieses offen und die Feinde eingedrungen sind. Vor Erstaunen starr halten sie im Schreiten inne. Links ist eigentlich keine Bestürmung, sondern ein Kampf vor der Festung gezeigt. Deshalb wohl ist die gewohnte Bildform hier ganz aufgegeben und nach Art eines Schlachtbildes sind Angreifer und Verteidiger sich als geschlossene Massen gegenübergestellt. Wo beide aneinander stoßen, liegen zwei übereinandergestürzte Tote. All das erinnert an Bild LXX und so auch die besonders breit ausgeführte Masse des römischen Heeres, die aus schrägen, wenn auch nicht so regelmäßigen Gliedern durcheinander gewürfelter Truppengattungen besteht. Daß der dakische Führer auch hier mit hoch erhobenen Händen einen Felsblock schleudert, verrät Anknüpfung an CXIII. Die Haltung des vordersten Legionars mit dem das Kinn verdeckenden Schild und dem stoßbereit gehaltenen Schwert entspricht der Wirklichkeit; sie ist aber nicht einmalig beobachtet, sondern eine typische. Das lehrt ein Vergleich mit mehreren Metopen vom Tropaeum Trajani (12,13, 16, 17, 18, 29) und einem Säulensockel aus dem Prätorium von Mainz[1]). Rechts wird man am ehesten geschichtliche Einzelheiten vermuten dürfen. Denn sicher ist ja dies Eindringen in die Stadt ein individuelles Moment. Immerhin sei daran erinnert, daß ja die gewaltsame Einnahme von Städten ein typisches Motiv der römischen Triumphalkunst war. In der Tat entspricht auch ein einzelner Zug, die bereits um Gnade flehend den heranstürmenden Römern entgegengestreckten Hände der Daker oben, gerade in Verbindung mit dem Eindringen in die Stadt, dem, was wir von dieser Tradition wissen (Josephus, Bell. VII, 142). Nun ist in der Tat, wie die Reliefdarstellung weiter zeigt, die Stadt nicht gewaltsam genommen worden. Der Eindruck aber, der hier am rechten Ende dieses Friesteiles erweckt wird, ist wirklich der, daß nun die Stadt erobert wird. Es ist möglich, daß auf diese Weise der Künstler den Riß zwischen der hergebrachten Darstellung der Stadteroberung und dem wirklichen Verlauf der Ereignisse verdecken wollte. Ganz oben erscheinen noch ein paar Daker, die die Mauer einreißen, um die Steine als letzte Waffe zu verwenden, auch dies ein Ausdruck höchster Verzweiflung.

Ganz unzweideutig zeigt sich die Entwicklung innerhalb der von uns aufgestellten Reihe von Belagerungskämpfen wieder am Ende. Denn das letzte Bild (CXXXIV/V = Taf. 62) knüpft in einigen charakteristischen Einzelheiten an CXIII—CXVI an. Wie dort, so findet sich hier allein das Motiv, daß die Verteidiger, diesmal Römer, Steine gegen die Angreifer schleudern und zwar Mauersteine wie in CXVI. Mehr als eine bloße Aufnahme des Gegenstandes wird man darin nicht sehen dürfen, denn, daß es wie Cichorius meinte, die große Notlage der Verteidiger darstelle, ist hier nicht deutlich. Nicht werden die Steine wie in CXVI aus der Mauer selbst genommen, die vielmehr unberührt dasteht. Und siegreich bleiben die Römer ja, ohne daß Entsatz kommt, wie das Folgende zeigt. Eine weitere Anknüpfung an das unmittelbar Vorhergehende bildet der Tote rechts oben; er gibt nicht nur mit dem senkrecht herabhängendem Arm den Typus von CXIII, sondern ist als einziger auf der Säule außer jenem frei von der Bodenlinie abgelöst und ins Bildfeld gelegt. Was sich auch bei anderen Bildinhalten beobachten ließ, ist auch hier in der Gesamtkomposition deutlich: am Ende des Reliefbandes wird auf die Grundform, die am Anfang stand (Bild XXXII), zurückgegriffen, nur daß hier das Ganze stark verfestigt und genau durchkomponiert ist. Wie in XXXII nimmt die Festung die obere Bildhälfte ein und werden die Kämpfer davor in Rückenansicht sichtbar. Doch ist die Mauer nicht so hoch heraufgeführt wie dort, so daß hier die Verteidiger bis an die Hüften sichtbar werden und an Masse in der Bildhöhe den Angreifern das Gleichgewicht halten. Weiter erscheint die Festung nicht von drei Seiten sichtbar und bestürmt. Eigentlich stürmen nur die vom Rücken gesehenen Angreifer unten. Rechts oben liegt zur Füllung ein Toter, von links aber naht hinter einer Felskulisse ein Zug von erst anrückenden Angreifern. So wirken wirklich im Bilde wiederum nur die gleichwertigen Massen der von vorne gesehenen Verteidiger oben und der Angreifer in Rückansicht unten. In dieser Wiedereinführung des Massenkampfes bei den Belagerungsszenen am Ende in CXIII—CXVI und hier zeigt sich deutlich dasselbe, wie bei den Fußkämpfen, wo auch das nächste und letzte Bild nach CXII (CLII) wieder die gleiche Form hatte. — Hier ist der Bau streng symmetrisch: in der Vorderreihe der Römer erscheinen sechs Figuren, rechts und links je drei seitwärts gewandte; von ihnen erhebt jeweils der mittlere einen Mauerstein zum Wurf über den Kopf. Hinten sind einige Füllköpfe eingesetzt. Um die gleiche Symmetrieachse ordnet sich der untere Bildteil.

[1]) Koepp, Die Römer in Deutschland, 1912, S. 130 Abb. 101, Germania Romana 1922 Taf. XLVIII Nr. 5, 6.

Hier klafft in der Mitte am unteren Bildrand eine durch einen Leichenhaufen gefüllte Lücke. Rechts und links davon ist je ein Trupp von vom Rücken gesehenen Dakern angeordnet, die antithetisch auf die Mittelachse zustreben und ihre Schilde so erhoben haben, daß die Köpfe davon verdeckt werden. Doch ist die Symmetrie nicht schematisch durchgeführt: nur zwei sind es rechts, drei links; das Gleichgewicht wird dadurch hergestellt, daß die letzteren zum Teil durch verwundet Hinsinkende vorne verdeckt sind. Rechts unter der Leiche erscheinen dann noch drei weitere, die dem links heranziehenden Trupp das Gegengewicht halten. So ist alles bis ins einzelne berechnet, die Motive sind, wie schon für einige gesagt wurde, nicht neu. Auch die auffallendsten Figuren im Bilde, die mit den erhobenen Schilden vorstürmenden Daker geben einen geläufigen Typus wieder. Das zeigt ein Vergleich mit der Erstürmung im Fries von Gjölbaschi (Abb. 14), wo ganz ähnliche Trupps begegnen, die nur dort nicht zu so fester Masse zusammengeschlossen und zum Träger einer durchsichtigen kompositionellen Idee gemacht sind.

* * *

Es ist im allgemeinen wie in den anderen Abschnitten auch hier davon abgesehen worden, Späteres zum Vergleich heranzuziehen. Wie die Markussäule in den Kampfszenen durchweg zu den griechischen Einzelgruppen, aus denen in zwei übereinander gereihten Streifen ein Ganzes vorgetäuscht wird, zurückkehrt; wie andererseits die wirre und pathetische Bildfülle der Pergamener wieder auflebt, wie sie uns auf Sarkophagreliefs und an dem Ehrendenkmal für Kaiser Markus aus Ephesos[1]) vor Augen steht, das zu verfolgen ist hier nicht möglich. Nur fordert gerade das zuletzt besprochene Bild den Hinweis auf eine Bestürmungsszene der Markussäule (Bild LIV). Dort wird der Angriff in Form der Testudo von den Römern gemacht, wie in Bild LXXI der Trajanssäule; daß das Bild an ganz entsprechender Stelle in Anlehnung an jenes entstanden ist, bleibt zweifellos[2]). Um so bezeichnender ist es, daß formal, in der Aufteilung der Testudo in zwei antithetisch vorstürmende Trupps, die vom Rücken gesehen werden, dies Bild offenbar an Bild CXXXIV der Trajanssäule anknüpft. Freilich hat der symmetrische Bau des letzteren auf der Markussäule eine geometrisch starre Übersteigerung erfahren. Und damit eröffnet sich uns ein wichtiger Ausblick: die Tendenz zu immer festerem Bildgefüge, zu klar abgewogener Symmetrie, die mit der fortschreitenden Bilderzählung und in ständiger Weiterarbeit an den kompositionellen Problemen immer mehr und mehr sich durchsetzt, weist schon voraus auf eine künftige Epoche, in der eine neue Abstraktion siegt.

[1]) Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos, Wien 1905, 7—17.
[2]) Petersen, Markussäule 71.

II. Hauptteil.

DAS GANZE WERK.

I. Die Gesamtkomposition.

Daß das ganze Reliefwerk, mögen auch noch so viele ausführende Hände daran beteiligt sein, eines großen Meisters Schöpfung ist, der mit unablässigem Ernste an der Gestaltung arbeitete, hat die im Vergleich der Einzelszenen deutliche Kontinuität der Stilentwicklung mit der fortschreitenden Darstellung gezeigt. Das Gleiche geht auch daraus hervor, daß die Gesamtkomposition in einem bestimmten festen Verhältnis zum Monument steht, an dessen tektonischer Form sie gewissermaßen befestigt ist; wie auch daraus, daß überhaupt dem Werke ein einheitlicher Plan, eine inhaltliche und formale Disposition zugrunde liegt, die mit Entsprechung und Antithese, mit Verteilung der Szenen nach ihrem sachlichen Gewichte und nach künstlerischem Interesse, mit sorgfältiger Vorbereitung besonders bedeutungsvoller Momente und wohldurchdachten Steigerungen rechnet. Beides, die Rücksichtnahme auf das Monument wie dieser epische Plan sind eng miteinander verflochten, weil einheitlichem künstlerischem Willen entsprungen. Ebensowenig wie wir beim Epos oder Bühnenspiel berechtigt sind, zu sagen, daß die durch äußere Notwendigkeit, in diesem Fall die Zeitmaße des Vortrags, gebotenen Einteilungen ein Element seien, das in einer Spannung, in einem Gegensatz zu einer der Phantasie des Künstlers vorschwebenden Gesamtkomposition stehe; ebensowenig sind wir berechtigt, einen solchen zwischen der Grundidee eines plastischen Werkes und den räumlichen und tektonischen Bedingtheiten, denen es sich fügen muß, nachzuspüren. Wie der Epiker oder Dramatiker von Anbeginn an episch oder dramatisch und nicht nur allgemein poetisch konzipiert, so in unserem Falle jedenfalls der Bildhauer tektonisch und monumental. Trotz alledem ist es wesentlich zum Verständnis des Ganzen aufzuzeigen, welche künstlerischen Eigentümlichkeiten des Werkes unmittelbar und notwendig aus der Form seines monumentalen Trägers folgen, welche unabhängig davon sich auch an anderer Stelle hätten äußern können. In diesem Sinne sollen über die Gesamtkomposition des Relieffrieses in ihrem Verhältnis zur Monumentform einige Bemerkungen folgen, dann weiteres über die Gesamtkomposition, wie sie sich unabhängig vom tektonischen Zwang gestaltete.

Als ein Hauptelement tektonischer Bindung muß die Aufteilung des Ganzen in zwei genau gleiche Hälften angesehen werden. Zwar war sie zum Teil durch den Stoff gegeben, indem dieser sich in zwei ungefähr gleich lange, durch einen Friedensschluß getrennte Kriege gliederte; aber nach Umfang und Gewicht der Ereignisse können sie sich keineswegs so genau entsprochen haben, wie sie es in der Raumeinteilung an der Säule tun. Hier ist vielmehr ein Bestreben deutlich, dem wir auch weiterhin begegnen werden: einen kompositionellen Einschnitt an eine tektonisch bedeutungsvolle Stelle zu verlegen. Die Siegesgöttin, die überlebensgroß beide Kriege trennt, nimmt genau die Mitte des Reliefbandes ein und steht zugleich in einer der vier Achsen der Säule. Denn als solche dürfen wir die Senkrechten über den Punkten bezeichnen, an denen die Peripherie der Basis von den Seiten des quadratischen Sockels tangiert wird. Und zwar darf die Achse, in der sich die Viktoria befindet (Taf. 3) als eine der beiden Hauptachsen der Säule genannt werden, indem die entgegengesetzte Seite (Taf. 1) durch Tür und Inschrift am Sockel wie durch den Beginn des Reliefbandes darüber deutlich als Front hervorgehoben ist. Wie jene sich dem Eingang zum Bibliothekshof von der Basilika her zuwandte, so diese der Front des Tempels, der doch wohl immer hier geplant war. Auch das ist zweifellos als ein Element tektonischer Bindung zu betrachten, daß die alle anderen, auch die wenigen göttlichen Gestalten überragende Viktoria, die zwischen zwei Trophäen die Ruhmestaten der Römer auf dem Schild aufzeichnet, in der Mitte des Ganzen und zur Scheidung der beiden Hauptteile verwendet wird, trotzdem sie inhaltlich sicherlich ebensowohl auf den zweiten Krieg bezogen werden muß, der ja erst den endgültigen Sieg brachte und vor dessen Beginn sie im strengsten Sinne sachlich unpassend ist.

Wie die Mitte, so stehen auch Anfang und Ende des Ganzen in tektonischer Gebundenheit. Es entstanden hier gewissermaßen tote Winkel, da erst nach einer Windung vom Anfangspunkt des Reliefbandes dies seine volle, dann gleichmäßig bleibende Höhe erreichte und sie in gleichem Abstand vom Endpunkt wieder abzunehmen begann. Die menschliche Figur, die sonst das dominierende, bei aller Reichhaltigkeit

des Beiwerkes doch sozusagen integrierende Element der Darstellung ist, konnte hier nicht von Anfang an und bis zum Ende es sein. Zwar sind die Figuren durchweg nicht viel größer als die halbe Höhe des Reliefbandes, so daß immer noch ein Teil der ersten und letzten Windung figürlich gefüllt werden konnte. Am Anfang nun hat der Künstler große Sorgfalt darauf verwendet, diese Schwierigkeit zu verschleiern und geradezu positiv auszunützen. Er hat nämlich die eigentliche figurenreiche Darstellung erst im letzten Viertel der ersten Windung einsetzen lassen, wo die Größendifferenz im Reliefband nicht mehr stark fühlbar war. Der Teil davor (Taf. 5, 6 o.) ist im wesentlichen nur mit landschaftlichen und architektonischen Elementen gefüllt, indem nur in der Gegend der Nordachse[1]), wo mit der halben Höhe des Reliefbandes es möglich schien, einige Figuren, Wachtposten und Proviant ausladende Soldaten locker verteilt sind (Taf. 5/6). Ihre Größe ist der des Reliefbandes angepaßt, geringer als die der Figuren sonst im allgemeinen (45 cm gegen 65 cm schon in Bild IV). Daß hier unter gewissen tektonischen Zwängen komponiert ist, ist sehr geschickt verschleiert. Dadurch, daß hinter den genannten Figuren zunächst wieder rein landschaftliche Darstellung folgt wie vor ihnen, wird einerseits vermieden, daß der Betrachter beachtet, wie letzteres unumgänglich war, andererseits ein Vergleich der kleinen Figuren von Bild I/II mit den größeren von IV/V unmöglich. Von keiner Stelle aus ist es möglich, an der Säule sie gemeinsam zu sehen. Diese Verschleierung wird noch dadurch verstärkt, daß zwischen den kleinen Figuren und den größeren der gewaltige Riesenleib des Danuvius aus den Fluten aufsteigt, an dem gemessen wieder die unmittelbar auf ihn folgenden Gestalten von IV/V klein erscheinen. Durch tektonischen Zwang also ist der Künstler auf den Gedanken gekommen, einleitend die römische Donaugrenze mit Wachttürmen und Posten, mit Blockhäusern und Proviantschiffen darzustellen. An sich ist es sehr wohl möglich, daß er dabei sich auf genauere Kenntnis historischer und landeskundlicher Art stützt. A priori ist jedoch nicht zu entscheiden, wie weit er dabei ging, und sicherlich nur zu sagen, daß für diese Einleitungsepisode als Ganzes nicht geschichtliche, sondern künstlerische Gründe maßgebend gewesen sind.

Etwas einfacher ist die Lösung, die für das immer niedriger werdende Ende des Reliefbandes gewählt ist. Der Punkt, wo es beginnt (CL = Taf. 70), wird gewiß nicht zufällig von einer Szene eingenommen, in der eine der wenigen göttlichen Gestalten, die überhaupt erscheinen, zu sehen ist. Es ist dies die trauernd zurückschauende Dacia (s. o. S. 54 Anm. 1), die, wie am Anfang der den römischen Vormarsch fördernde Danuvius, in der Mitte die siegkündende Viktoria, hier am Ende den Abschluß des Krieges in einer den Römern so gewohnten allegorischen Andeutung zeigt. Was nach ihr folgt, sind gewiß historisch gegebene geringfügige Kämpfe außerhalb Daciens (s. o. S. 99) und der Abzug Deportierter. Nicht so ängstlich wie am Anfang hat der Künstler hier, in dem Auge kaum erreichbarer Höhe den Zwang zum Abbrechen der figürlichen Darstellung mit der zu geringen Höhe des Reliefbandes verschleiert; in der Tat reicht jene so weit, wie dieses es erlaubte, und der Rest ist dann mit Tieren angefüllt. Sicherlich ist es das Vieh der vertriebenen Bevölkerung; aber es hier darzustellen war nicht irgendein geschichtlicher Umstand, sondern die tektonische Form Veranlassung. In einem Punkte aber ist sehr beachtlich hier am Schluß über die Berechnungen, die wir am Anfang sahen, hinausgegangen, auch dies vielleicht ein Zeichen der inneren künstlerischen Entwicklung, die sich beim Vergleich der Einzelszenen so deutlich ergab: es ist versucht worden, das Vorhandensein dieses letzten, für menschliche Figuren zu niedrigen Reliefstückes überhaupt zu verdecken, indem es sich nicht nur nach links hin als Fortsetzung des Vorhergehenden darstellt, sondern auch nach unten mit einer Szene der Windung darunter verknüpft ist. Diese (Bild CXLIX = Taf. 70), ein Landschaftsbild mit einigen Tieren, das einzige in seiner Art auf der Säule, ist eben deshalb an diesem Platz eingefügt, um solche Verbindung über die Grenze des Reliefbandes hinweg, auch sie die einzige ihrer Art, zu ermöglichen: ein Baum, der hier im unteren Bild emporwächst, erstreckt seine Wipfel in das obere (Taf. 73). Nicht also irgendeiner Landschaftsromantik, die man in dieser Szene hat sehen wollen[2]) und die dieser Kunst gänzlich fern liegt, verdankt sie ihre Entstehung.

Tiefgreifender aber hat die Gestalt des Monuments das ganze Werk dadurch beeinflußt, daß durch sie Ausdehnung und Höhe des Reliefbandes bedingt wurde. Die Säule ohne das Postament, auf dem sie steht, hat eine Höhe von 100 Fuß[3]). Es ist anzunehmen, daß dieses Maß vom Auftraggeber, dem Senat,

---

[1]) Wir bezeichnen hier und im folgenden der Einfachheit halber als Südachse die an der Eingangsseite, als Nordachse die entgegengesetzte usw., obwohl dies nicht genau zu den Himmelsrichtungen stimmt.

[2]) Petersen; Markussäule 100.

[3]) Nazari a. S. 6 a. O. 603.

schon in dem die Errichtung des Monuments verfügendem Beschluß bestimmt war. Durchmesser und Verjüngung ergaben sich daraus von selbst. An sich zwar wäre der Künstler frei gewesen, Ausdehnung und Höhe des Reliefbandes nach eigenem Ermessen zu bestimmen, obwohl schon unter allen Umständen das Monument ein festes Maßverhältnis zwischen beiden vorschrieb. Jedoch die Vereinigung der gegebenen Größe der Säule und seiner künstlerischen Absichten erlegte ihm den Zwang auf, das Reliefband gerade so lang und hoch zu machen, wie er es getan hat. Hätte er es niedriger und damit länger angelegt, so wäre die Zahl der Spiralwindungen vergrößert worden und schon dies hätte sicherlich eine Minderung der monumentalen Wirkung des Ganzen bedeutet. Vor allem aber wäre er genötigt gewesen, bei seiner Auffassung der künstlerischen Aufgabe mit der Höhe des Reliefbandes auch die Größe der Figuren zu verringern und dieses wiederum hätte die ohnedies schon geringe Sichtbarkeit der hochsitzenden Teile völlig illusorisch gemacht. Andererseits schloß sich eine Vergrößerung der Höhe und Verringerung der Länge schon dadurch aus, daß dann der Bildraum allzuhoch geworden wäre. Es wurde gezeigt, wie der Meister immer wieder damit zu ringen hatte, in anderen Bildformen erwachsene Darstellungen diesem seinem höheren Bildfries anzupassen. Und es zeigte sich, daß schon jetzt bei manchen Problemen, wie der Darstellung der Marschbewegungen, die daraus sich ergebenden Schwierigkeiten im Rahmen der sonstigen Bedingungen dieser Kunst unlösbar waren. Die Markussäule, die auf diese verzichtet hatte, hat konsequenterweise eine größere Höhe des Reliefbandes gewählt, nicht zum Schaden des monumentalen Eindrucks.

Dieser Zwang künstlerischer Forderungen hat dazu geführt, daß das Ende des Reliefbandes nicht, wie es das natürliche wäre, gleich dem Anfang in einer Hauptachse des Monuments liegt, sondern an der Ostseite. Zwar hat auch hier wieder mit der ihm eigenen maßvollen Abwägung der Künstler, indem er so eine erhebliche Vergrößerung oder Verkleinerung der Frieshöhe vermied, doch eine feste Bindung an die tektonische Form angestrebt: die Endigung des Reliefbandes liegt genau in der Ostachse und schwimmt nicht frei irgendwo an der Rundung.

Gegenüber all diesen feinen, tektonischen Berechnungen fällt ein höchst merkwürdiger Umstand auf. In keiner Weise nämlich ist auf die Fensterschlitze, durch die die im Säulenschaft emporführende Wendeltreppe Licht erhält, weder bei der Gesamtkomposition noch in den einzelnen Bildern Rücksicht genommen. Sie selbst sind durchaus regelmäßig verteilt, sitzen stets in einer der vier Säulenachsen und finden sich ungefähr in jeder zweiten Windung des Reliefbandes. Überall stören sie mehr oder weniger stark den Eindruck der betreffenden Bildteile, häufig bis zur Beeinträchtigung menschlicher Figuren, manchmal in geradezu erschreckender Aufdringlichkeit. Von einer nachträglichen Einfügung kann keine Rede sein, denn ihr äußerer Rahmen erreicht stets die höchste, meist die anstoßenden Bildteile übertreffende Reliefhöhe. Und noch auffälliger sind diese Tatsachen im Vergleich mit der Markussäule, als dort auf jene ganz gleichartigen Fensterschlitze von vornherein bei der Komposition der Reliefs im Ganzen und im Einzelnen Rücksicht genommen ist, ja, als sie sogar direkt als Mittelpunkt oder Bildgrenze kompositionell verwertet werden. Damit freilich hätte sich der Meister der Trajanssäule niemals einverstanden erklärt, weil ihm so die freie Bildgestaltung allzu sehr auf Schritt und Tritt beengt erschienen wäre; wohl aber hätte er, der, wie wir zeigten, ängstlich jedes Klaffen zwischen den gegebenen Bedingungen und seinen künstlerischen Absichten zu verdecken bemüht war, ohne große Opfer in der Einzelgruppierung und Stellung viele Härten vermeiden können. Es bleibt keine andere Lösung, als anzunehmen, daß die Komposition entworfen und bis ins Einzelne festgelegt war, ehe man beschloß, im Inneren der Säule eine Treppe emporzuführen. Es liegt nahe, den Widerspruch zwischen der ursprünglichen Komposition und den Treppenfenstern mit jener Änderung des ursprünglichen Bauprojektes, die aus der Siegessäule ein Grabmonument machte, in Verbindung zu bringen. Kaum möchte man es für möglich halten, daß der Meister aus Nachlässigkeit versäumt habe, diese Häßlichkeiten aus der Welt zu schaffen. Da sonst kein Grund besteht, an der Identität des Entwerfenden und des die Ausführung leitenden Bildhauers zu zweifeln, eröffnet sich uns hier ein Einblick in einen Gegensatz des Künstlers zu seinen Auftraggebern. Sicherlich hat er sich dagegen gesträubt, die unter allen Umständen störenden Fensterschlitze seine wohldurchdachten Kompositionen durchlöchern zu lassen. Als die Herren, sei es der Senat oder der Kaiser, ihren Willen durchgesetzt hatten und die Säule nicht nur zu einem Grabmal sondern auch zu einem Aussichtsturm umwandelten, hat er sich trotzig geweigert, irgend etwas am fertig entworfenen Werke zu ändern.

Es war also dem künstlerischen Schaffen ein Friesband in bestimmter Länge und Höhe gegeben. Wir

können weiter fragen, wie es der Meister aufgeteilt hat, um seine Geschichte zu erzählen. Es wurde schon gesagt, daß gerade eine Hälfte den Ereignissen des ersten, eine andere denen des zweiten Krieges eingeräumt ist und daß dies in tektonischer Absicht geschah. Innerhalb dieser Abschnitte nun läßt sich weiteres deutlich erkennen. Im ersten Kriege, d. h. in der ersten Hälfte des Reliefbandes, ist zunächst gewissermaßen annalistisch verfahren, indem wieder je eine Hälfte dem ersten und dem zweiten Kriegsjahr vorbehalten ist (Bild III—XLVII; XLVIII—LXXVII). Ganz anders im zweiten Kriege, indem die Ereignisse des ersten Jahres nur drei Windungen des Reliefbandes einnehmen (LXXIX—C), während der ungleich größere, acht Windungen umfassende Schlußteil von den entscheidenden des zweiten eingenommen wird (CI—Ende). Ganz deutlich ist hier ein Fortschritt in der Komposition des Ganzen spürbar, wie wir eine solche innere Entwicklung ja ständig bei der Betrachtung der einzelnen Szenenreihen feststellen konnten. In dieser Zusammenfassung der Ereignisse des zweiten Krieges, in der Unterordnung der vorbereitenden ersten Kampagne unter die entscheidende zweite, die auch ihrerseits sich schon in der Auswahl der Einzelszenen bestätigte (vgl. o. S. 29), liegt derselbe Fortschritt, dem wir dort ständig begegneten. Nicht auf nüchterne chronistische Berichterstattung, die dem geschichtlich Interessierten zeitliche Abschnitte in räumlichen Abständen verdeutlichen soll, ist es bei solcher Anordnung abgesehen.

Darüber hinaus nun läßt sich unzweideutig erkennen, wie sich der Künstler den Stoff aufgeteilt hat. Es muß zunächst außerordentlich auffallen, daß innerhalb der 22 Windungen des Reliefbandes elfmal Marschszenen (IV, XXI, XXVI, XXXV, XLVIII, LXXIX, LXXXVII, CI, CVI, CXXIII, CXXXVI), die ja sonst nicht einen entsprechend breiten Raum einnehmen und deren typischer Einleitungscharakter an anderer Stelle hervorgehoben wurde (s. o. S. 64), an der Säule senkrecht übereinander in der Westachse angeordnet sind. Keineswegs sind sie gleichmäßig, d. h. auf jede zweite Windung verteilt. Bei genauerem Zusehen nun ergibt sich, daß diese Szenen fast durchweg, und mit geringen Ausnahmen auch für uns deutlich die anderen elf in der gleichen Achse zwischen ihnen sitzenden Bilder einen neuen Abschnitt der Ereignisse einleiten, bzw. die vorhergehenden einen Abschluß darstellen. Selbstverständlich ist es also, daß die entscheidenden Einleitungsbilder der einzelnen Kampagnen (IV, XLVIII, LXXIX, CI) an solcher Stelle sich befinden. Aber darüber hinaus ist hier deutlich, wie sich der Künstler das ganze Werk in 22 Abschnitte, je von der Länge einer Windung, aufgeteilt und im allgemeinen je einen von ihnen einer inhaltlich gebundenen Einheit vorbehalten hat. Es ist dies durchaus ein Verfahren sozusagen epischer Technik, jede solcher Einheiten entspricht einer Rhapsodie. Eine tektonische Absicht ist keineswegs damit verbunden und der Künstler hat überhaupt diese Tatsache nicht so deutlich ins Bewußtsein des Beschauers dringen lassen wollen, wie sie sich analytischem Forschen darstellt. Leichte Verschiebungen an Anfang und Ende, den Verschleierungen an den Stellen, wo er unter tektonischem Zwang handelte, entsprechend, verdecken das nackte Kompositionsgerüst. Es ist äußerst bezeichnend, daß keiner der Herausgeber und Interpreten der Säulenreliefs diese einfache Tatsache bemerkt hat. Daß von der Westachse ausgegangen wurde, liegt daran, daß diese ja tektonisch als Anfangspunkt des Ganzen gegeben war. Daß auch gerade in der Westachse der figürliche Teil am Ende abschließt, d. h., daß hier das nur mit Tieren gefüllte Endstück anfängt, ist aber schon ein Glied der kompositionellen Reihe, von der wir einen raschen Überblick folgen lassen.

Die erste Windung (IV—X) enthält den ersten Vormarsch der Römer mit einleitenden Handlungen: Kriegsrat, Lustratio, Adlocutio. Es folgt genau eine Windung für die auffällige, nur kurz unterbrochene Reihe von Bauszenen (XI—XX), über deren Bedeutung an dieser Stelle in ihrem Zusammenhang gehandelt ist (s. o. S. 40ff.). Wiederum eine Windung nimmt die erste große Schlacht mit dem vorbereitendem Anmarsch der Römer und der nachfolgenden Flucht der Daker ein (Bild XXI—XXV). In der nächsten Windung drängen sich Handlungen verschiedenen Charakters zusammen (XXVI—XXXIII). Das Kernereignis, ein dakischer Überfall auf eine römische Festung (XXXI/XXXII), ist mit mehreren anderen kombiniert. Offenbar hat hier der Künstler das inhaltlich Gegebene gestreckt, um seinen Raum zu füllen. Solchem Bestreben wird vielleicht die singulär breite Ausführung einer Gesandtschaftsgeschichte in zwei Bildern (XXVII/XXVIII, vgl. o. S. 55) verdankt und das ebenfalls breit ausgeführte Bild, das am Ende, schon über den Inhalt dieses Teiles hinausweisend, die Vorbereitungen zu des Kaisers Reise zeigt. Eine weitere Windung umfaßt, wenn auch ihr Anfang nicht mit derselben Deutlichkeit abzuteilen ist, wie bisher, zwei doch wohl örtlich zusammenhängende Kämpfe (XXXVII/XXXVIII) mit dem vorhergehenden Anmarsch der vom Kaiser geführten Römer (XXXIV—XXXVI) und der nachfolgenden Ergebung eines dakischen Volksstam-

mes (XXXIX, vgl. o. S. 54). Doch sind die beiden letztgenannten Windungen wie weniger stark zu scheiden so auch durch ein inhaltliches Detail verknüpft: eine Truppe von feindlichen Panzerreitern begegnet nur in ihnen beiden (XXXI, XXXVII). Endlich ist eine Windung dem entscheidenden Ereignis am Schluß der ersten Kampagne, der ungemein breit ausgeführten letzten Schlacht XL/XLI und einer Reihe von mit ihr eng zusammenhängenden Ereignissen vorbehalten: Belobigungsansprache, römisches Gefangenlager, Verteilung von Belohnungen an das Heer, Marterung römischer Gefangener und des Kaisers Abreise (XLII—XLVII). Dies letzte Bild in offenbarer Antithese nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zu Bild XXXIII (s. o. S. 84) zeigt, daß auch diese Windung nicht streng von der vorigen abzulösen ist und daß also nach dem oben Gesagten die drei Windungen XXVI—XLVII gegenüber den vorhergehenden stärker zusammengehören[1]). Daß es erlaubt ist, solche Zusammengehörigkeit als räumliche aufzufassen, wie sie es zeitlich selbstverständlich ist, folgt daraus, daß Bild XXXIII—XLVII sich als örtliche Einheit darstellen.

Die Einleitung zur zweiten Kampagne ist in ihrer allgemeinen Aufteilung auffallend analog der der ersten. Eine Windung (XLVIII—LV) umfaßt den ersten Vormarsch der Römer mit den üblichen Einleitungshandlungen der Lustratio und Adlocutio. Es folgt eine zweite Windung, zwar nicht wie am Anfang mit Bauszenen gefüllt, aber doch mit einigen solchen durchsetzt (LVI und LX) und wie die der ersten Kampagne nur von Bewegungen der römischen Heere, (daß in Bild LIX im Hintergrund fliehende Daker gezeigt werden, ist nicht von Bedeutung, vgl. o. S. 83) ohne Kampfhandlungen eingenommen. Die ersten Kämpfe folgen auch hier erst in der dritten Windung (LXIII—LXVII), die möglicherweise mit der nächsten (LXVIII—LXXIII) inhaltlich eng verbunden zu denken ist. Ganz deutlich hebt sich wieder der letzte Abschnitt des Krieges als eine Windung heraus: er umfaßt das große Unterwerfungsbild (LXXV) mit seinen antithetischen Seitenflügeln (LXXIV—LXXVI), des Kaisers Schlußansprache, — also lauter Dinge, die nach der Beendigung der eigentlichen Operationen vorgehen — und endlich die große Viktoria.

Die Ereignisse des zweiten Krieges sind ganz deutlich nach gleichem Grundsatz aufgeteilt. Das Reisebild LXXIX und die weitere Reise des Kaisers bis zu den ersten Opferbildern (LXXXV/LXXXVI), von denen das erste kaum zufällig an gleicher Stelle steht wie in den entsprechenden Reliefteilen die Lustrationen VIII und LIII, umfaßt wieder eine Windung. Ein neuer Abschnitt, durch einen großen Vormarsch (LXXXVII—LXXXIX) eingeleitet, ist wieder (bis Bild XC einschließlich) in gleichem Umfange Vorwärtsbewegungen des römischen Heeres vorbehalten. An seinem Ende liegt ein deutlicher Einschnitt, von dem aus wieder eine Windung, die die einzigen Kämpfe der ersten Kampagne enthält, bis zu einer großen Gesandtschaft an deren Ende (C) führt.

Das zweite Jahr des Feldzuges wird wieder durch einige typische Einleitungsszenen eröffnet, darunter die Lustratio, die Adlocutio, ein Kriegsrat; sie haben den üblichen Umfang einer Säulenwindung (CI—CV). Denn wieder in der Westachse beginnt der große Vormarsch der Römer gegen die dakische Hauptstadt, beendet durch ein Vorpostengefecht am Schluß der nächsten Windung (CVI—CXII). Dann nimmt ein an sich deutlicher Abschnitt, die Kämpfe um die Hauptstadt selbst, wieder an der Westachse seinen Anfang. Fast nehmen sie gerade eine Windung ein, zu der aber noch die römischen Belagerungsarbeiten in Bild CXVII gehören. Eng zu ihr inhaltlich gehörig und infolgedessen auch nicht scharf abgetrennt ist der nächste Abschnitt (CXVIII—CXXII), der die Folgen der Schlacht und Belagerung zeigt: einen Unterhandlungsversuch, weiter, wie die Daker ihre Stadt in Brand stecken und wie das letzte Wasser in der verödeten Stadt verteilt wird (CXX/CXXII = Taf. 57)[2]). wie sie endlich von den noch nicht Verschmachteten verlassen wird. Das

[1]) Vgl. Domaszewski, Philologus 1906, 329; Petersen, I, 48.

[2]) Ich kann weder den Abteilungen von Cichorius noch der gewöhnlichen Deutung, wonach sich in diesem Bilde die dakischen Führer vergiften sollen, zustimmen. Als Vornehme sind die Leute durchaus nicht ausschließlich bezeichnet. Unter den an der Szene beteiligten sind 8 Comati gegenüber 12 Pileati, von letzteren auch drei unter den rechts fliehenden. Da Decebalus selbst aus der Hauptstadt geflohen ist (vgl. Cichorius III, 270) ist nicht einzusehen, warum andere Daker das nicht auch tun sollen, wie hier rechts die Leute. Daß diese Fliehenden mit denen, die dem Kaiser in CXXIII nahen, etwas zu tun haben, ist nirgends angedeutet. Vor allem aber: der ganze Charakter des Bildes ist der der höchsten Angst. Die Leute strecken flehend die Hände nach dem Trunke aus und bejammern die Sterbenden und ihr eigenes Los. Wer den heroischen Entschluß faßt, sich der Flucht oder Gefangenschaft durch den Selbstmord zu entziehen, nimmt eine würdigere Haltung ein als diese bejammernswerten Gestalten. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß der aufrechtstehende ruhevolle Mann, der die Verteilung leitet, Decebalus ist. Brand, Verschmachtung und Flucht sind charakteristische Steigerungen der Situation. Wahrscheinlich hat die Triumphalmalerei ähnliche Szenen ähnlich dargestellt. Vgl. die o. S. 83 angeführte Stelle des Josephus.

einzig bedeutendere Vormarschbild in diesem Abschnitt (CXXIII), das die Römer im Vorrücken gegen die verlassene Stadt zeigt, leitet die nächste Windung ein, in deren Mittelpunkt der Kaiser die Siegesansprache hält (CXXIII—CXXXI). Ein neuer Vormarsch als Einleitung zu einer neuen Handlung, diesmal auf dakischer Seite, geht dann wieder von der Westachse aus (CXXXII). Die Windung umfaßt zwei Komplexe, die sich von den zunächst folgenden deutlich abheben: einen mißglückten Angriff auf eine römische Festung und die beiden letzten Ansprachen Trajans an sein Heer und des Decebalus an seine Getreuen in Antithese mit dem Transport der erbeuteten Schätze dazwischen und den unmittelbar auf des Königs Rede folgenden Ereignissen auf dakischer Seite (CXXXII—CXL). Die nächste Windung enthält die Erzählung einer eng zusammenhängenden Gruppe von Ereignissen: die Verfolgung des Decebalus und seinen Selbstmord, endlich die Ausstellung seines Kopfes vor dem römischen Heere, vorweg nur eine Deditio, bei der der Kaiser zum letzten Male erscheint (CXLI—CXLVII). Zerstreute Schlußhandlungen, eine lebendige Illustration dafür, wie sehr dies Land, dessen Göttin trauernd erscheint, seiner Schätze und Menschen beraubt ist, bildet den Abschluß der figürlichen Darstellung (CXLVIII—CLV).

Das Aufteilungsprinzip ist deutlich. Eine weitere Frage ist es, wie weit in jedem einzelnen Falle die historische Interpretation für zeitlichen und räumlichen Abstand der Ereignisse hieraus Anhaltspunkte gewinnen kann. Sie berührt uns hier nicht. Doch sei bemerkt, daß die große Zahl der Entsprechungen, namentlich in den einleitenden Partien, davor warnt, hierauf allzu viel zu geben. Das wiederholt aufgezeigte Abweichen des Inhaltlichen von der uns vorliegenden Überlieferung stimmt damit überein und beides zeigt, daß schon in der Auswahl der Szenen das geschichtlich Gegebene nicht ausschlaggebend war. Andererseits wird man es für methodisch richtig erklären dürfen, daß dort, wo die Interpretation strittig ist, die kompositionelle Schnittlinie, die an der Westseite von unten bis oben durch das Reliefband läuft, weitgehend berücksichtigt wird. An einer Reihe von Stellen, wie am Anfang beider Kriege und dem der einzelnen Kampagnen, ist ihre geschichtliche Grundlage unbestreitbar.

Die Ereignisse lieferten, wie man so zu sagen pflegt, den Stoff, der im so durchgliederten langen Fries gestaltet wurde. Es erhebt sich also die für das Wesen dieser Kunst sehr bedeutsame Frage, wie weit Auswahl und Zusammenhang der Szenen von ihnen unabänderlich bedingt, wie weit hier künstlerischer Wille und künstlerische Tradition bestimmend oder mitbestimmend gewesen sind. Es ist dies eine Seite des Problems, daß das Kunstwerk als Ganzes bildet: wie in der Darstellung der Szenen im Einzelnen bis hinein in Stellung und Gestus der Figuren, wie in der des landschaftlichen und architektonischen Beiwerkes, so muß sich auch hier zeigen, ob die Säulenreliefs als ein pragmatisches Generalstabswerk oder als ein historisches Epos aufzufassen sind und endlich, wie gerichtet der epische Stil des Werkes ist, wenn von einem solchen die Rede sein darf.

Wir lassen noch einmal kurz die Themata an uns vorübergleiten, die in den einzelnen untersuchten Szenen behandelt waren. Es waren dies die Ansprachen des Kaisers an das Heer, Opferhandlungen, Bauszenen, Unterhandlungen des Kaisers mit Gefangenen oder Abgesandten des Feindes, Gefangennahmen, Marschbewegungen, See- und Landreisen, Flucht der Feinde und ihre Verfolgung, Kampfhandlungen verschiedener Art. All das sind Dinge, wie sie in jedem Kriege vorkommen und natürlich auch den hauptsächlichsten Inhalt der dakischen Feldzüge Trajans gebildet haben. Die Frage, wie weit hier im Einzelnen in Auswahl und Zusammensetzung der Szenen ohne Stilisierung das geschichtliche Geschehen maßgebend gewesen ist, haben wir uns bemüht, von Fall zu Fall zu prüfen. Eine, beklagenswerterweise allzu spärliche, geschichtliche Überlieferung — und ein Vergleich mit ihr allein kann ja hier weiterführen — erlaubt uns immerhin so viel festzustellen: ganz entscheidende Ereignisse, wie z. B. Gesandtschaften, die bedeutungsvolle Wendungen herbeiführten und die sogar uns überliefert sind, sind nicht dargestellt (s. o. S. 55). Andere sind in wesentlichen Zügen so entstellt, daß, wären wir nur auf die Überlieferung der Reliefs angewiesen, wir sehr falsch berichtet würden (vgl. besonders o. S. 56 u. 89). Wieder andere, wie der Transport der erbeuteten Schätze (s. o. S. 64) sind in ihrer zeitlichen Einordnung in den Ablauf der Dinge willkürlich verändert. Ständig vorgenommene Handlungen wie Adlocutio und Lustratio (s. o. S. 12 u. 24ff.) sind gelegentlich fortgelassen. Die Auslese der Szenen mußte fast überall als nicht einfach der geschichtlichen Bedeutung entsprechend, gekennzeichnet werden. Und wie in diesen Allgemeinheiten, so konnten wir auf Schritt und Tritt bis ins einzelnste feststellen, daß der Künstler sich auch nicht an ängstliche Detailtreue gebunden fühlte.

Es bleibt nun noch zu erwägen, ob unter den Szenen, die sich nicht in den typologischen Zusammenhang

unserer Einzelanalyse fügen wollten — und gerade hier werden wir es am ehesten erwarten — Dinge von geschichtlicher Bedeutung, unzweifelhaft geschichtlicher Treue sich finden. Allzu vieles ist es nicht, was übrig geblieben ist. Unter diesen im ganzen 21 Szenen (nach Cichorius' Zählung) heben sich eine ganze Reihe von vornherein als stehend formelhaft heraus und mangels einer ergänzenden Geschichtschreibung sind wir nicht imstande, zu entscheiden, was ihre reale Basis war: es sind dies zwei Darstellungen des kaiserlichen Kriegsrats (VI und CV = Taf. 7 u. 49), eine am Beginn des Ganzen, eine vor den entscheidenden Kämpfen um die dakische Hauptstadt im zweiten Kriege; weiter die Austeilung von Belohnungen an das siegreiche Heer (XLIV = Taf. 23) nach einer großen Schlacht, nur einmal, obwohl sich dieser Vorgang sicherlich öfter abgespielt hat. Bei anderen Szenen ist, weil sie überhaupt recht wesenlos sind, jede Entscheidung ganz unmöglich (XIII und CXXVIII = Taf. 10, 60; LXII und CXI = Taf. 30, 52). Die beiden Bilder, die je am Ende des Krieges aus ihrer Heimat auswandernde Daker zeigen (LXXVI und CLIV/V = Taf. 36, 72) werden eben durch diesen Parallelismus als stehende Topoi gekennzeichnet. Sicherlich nicht im strengen Sinne Geschichtsüberlieferung bieten die antithetischen Bilder XLIII (Taf. 22) und XLV (Taf. 23), von denen das erste ein wohlgeordnetes römisches Gefangenenlager, das andere die Mißhandlung von gefangenen Römern durch dakische Frauen zeigt; ein Zug von zivilisatorischer Kriegspropaganda, wie sie jetzt der Welt in frischer Erinnerung ist. So bleiben nur mehr wenige Szenen: bei Bild IX (Taf. 8) hat man gemeint, ein geschichtlich überliefertes Ereignis, den Gesandten eines barbarischen Volksstammes mit einer auf einen Pilz geschriebenen Drohung an den römischen Kaiser erkennen zu dürfen. Es kümmert uns hier nicht, ob so etwas wirklich möglich gewesen ist, aber es fragt sich, ob jener Pilz nicht erst durch einen Überlieferungsfehler in unseren Text gekommen ist. Vor allem aber ist das an der Säule dargestellte Ding, das sich am Sattel eines Maultieres findet, von dem sein halbnackter Herr soeben abgestürzt ist, beim besten Willen kein Pilz. Man hat denn auch mit Recht den Zusammenhang mit jener Gesandtschaft bestritten und andere haben an Stelle des Pilzes ein Sieb erkennen wollen. Man könnte auch an einen großen Käse denken. Jedenfalls ist der Sinn der Szene klar: ein harmloser Landmann, der im Etappengebiet auf seinem Maultier im Wald daherzog, ist über das plötzliche Erscheinen des Kaisers und seiner Begleiter so erschrocken, daß er von seinem Tier herabgestürzt ist. Nicht jener bedeutsamen historischen, sondern dieser genrehaften burlesken Deutung ist auch die Wiederholung der Szene auf der Markussäule (Bild VII) günstig.

Unter den noch nicht behandelten Szenen findet sich ferner eine Reihe zusammenhängender, die Vorgänge in der belagerten und der Übergabe nahen dakischen Hauptstadt zeigen. Zunächst ein Bild, in dem Daker, selbst ihre Häuser in Brand steckend, vorgeführt werden, nachdem jede Hoffnung, die Stadt zu halten, geschwunden ist (CXIX = Taf. 57). Dann ein anderes, das inmitten von Leichen und Sterbenden die Verteilung des letzten noch in der Stadt vorhandenen Wassers an die ausgedörrten Verteidiger darstellt (CXX—CXXII = Taf. 57; vgl. o. S. 115 Anm. 2), während rechts schon die Flucht eingesetzt hat. Es ist sehr wohl möglich, daß die Dinge sich so abgespielt haben. Wenn man jedoch bedenkt, daß das Elend der belagerten oder eroberten Stadt seit den großen Gestaltungen der alten Kunst in den Iliupersisbildern immer wieder dargestellt und auch in der Triumphalmalerei ein beliebtes Motiv gewesen ist (Josephus, bellum VII, 142) und es als solches zu einer, uns durch den Verlust der antiken Malerei nicht mehr kenntlichen, reichen motivischen Entwicklung gebracht haben muß, beginnt man auch hier zu zweifeln, ob die geschichtliche Überlieferung mehr als den Zwang und die Not der langen Belagerung an die Hand gab. Zwei Szenen noch bleiben: die eine, in der sich die Daker nach der letzten Ansprache ihres Königs verzweifelt zum Teil gegenseitig das Leben nehmen (CXL = Taf. 65). Gewiß kann auch hier ein historischer Vorgang zugrunde liegen. Doch mag daran erinnert werden, daß der Selbstmord ein seit den Tagen der pergamenischen Galliergdarstellungen beliebtes Motiv gewesen ist, um die Verzweiflung besiegter Feinde darzustellen. Und daß dies Motiv auch ein stehendes in der römischen Triumphalmalerei war (Appian, Mithridates 117, civ. II, 101). Zweifellos geschichtlichen Charakter hat jedoch bis zu einem gewissen Grade die Ausstellung des Hauptes des Decebalus vor dem römischen Heere im Bild CXLVII (Taf. 68), zwar nicht als solche überliefert, aber eine willkommene Ergänzung zu der Nachricht, daß der Kopf des Decebalus nach Rom gebracht worden ist (Dio Cassius LXVIII, 14). Freilich ist auch hier zu überlegen, daß eine solche Ausstellung des Kopfes vielleicht gar nicht vor dem Heere stattgefunden hat, sondern daß dem Künstler kein anderes Mittel blieb, den abgeschlagenen Kopf des Feindes, wie er dem römischen Volk aus dem Triumphzug in Erinnerung war, am Denkmal festzuhalten.

Bei solcher Lage der Dinge ergibt sich die andere Frage, welche Art künstlerischer Tradition auf die Auswahl der Szenen eingewirkt haben kann. Es wurde im ersten Teil wiederholt auf das Vorbild der Triumphalmalerei hingewiesen, über die wir leider nur eine dürftige bildliche und schriftliche Überlieferung haben. So viel aber läßt sie noch erkennen, daß z. B. die Vorliebe für Bauszenen durch solche Tradition bedingt war (s. o. S. 40), die sich auch im Einzelnen wiederholt geltend machte. Man wird mit einem sehr weitgehendem Einfluß dieser verschollenen Kunst auch auf die Auswahl der Szenen der Säulenreliefs rechnen müssen. Wie die Triumphalmalerei im Einzelnen das Sammelbecken für all die älteren Einflüsse gewesen zu sein scheint, die wir immer wieder am Vergleich mit Monumenten der verschiedensten Gattungen feststellen konnten, so scheint auch im großen manches hellenistische Gut, wie die Darstellung des Selbstmordes des feindlichen Heerführers (vgl. o. S. 100) von hier aus dem Säulenmeister zugeflossen zu sein. Eine sorgfältige Untersuchung der römischen Münzbilder unter diesem Gesichtspunkt, die starke Reflexe der Triumphaldarstellungen zu enthalten scheinen, kann hier weiterführen. Daß auch das landschaftliche und architektonische Beiwerk der Reliefs auf diese Quelle zurückzugehen scheint, wird weiterhin dargetan werden.

Es wurde jedoch eingangs ausgeführt, daß auch die Triumphalmalerei keineswegs als Vorbild des gesamten Reliefwerkes in Frage kommt, daß dieses in seinem Umfang und in seiner Geschlossenheit der Gesamterzählung ein Novum ist. Immerhin kann man annehmen, daß in der Reihenfolge gewisser Szenen Reflexe der natürlich auch mit wirkungsvollen Steigerungen rechnenden Triumphzüge vorhanden sein mögen — ein solcher scheint z. B. in der Vorbereitung des Selbstmordes des Königs durch die ausführliche Schilderung seiner Flucht vorzuliegen (vgl. Appian, Mithridates 117) —, in der Hauptsache, der Komposition des Ganzen, war der Künstler frei vom Zwange der Überlieferung.

Die hauptsächlichen Grundprinzipien, die den Gesamtaufbau der Darstellung bestimmen, sind schon im Laufe der Einzelerläuterungen zur Sprache gekommen. Doch seien hier noch einmal einige der wesentlichsten Elemente hervorgehoben. Dazu gehört es, daß ständig als Einleitung und zu Beginn einzelner Abschnitte sowie als Vorbereitung auf entscheidende Ereignisse, Bilder, die die Träger der Handlung im Anmarsch oder auf der Reise vorführen, gewählt werden. Darin liegt ein sorgfältiges Vorbereiten, indem in diesen über die dargestellte Handlung selbst hinausweisenden Szenen ein spannender Hinweis auf zukünftiges Geschehen liegt. Die gleiche Aufgabe erfüllen im wirkungsvollem Kontrast zwei große Bildreihen zu Beginn beider Kriege: im ersten eine dichtgedrängte Reihe von Szenen, die eine fieberhaft hastende Bautätigkeit als Grundlage kommender Kriegshandlungen zeigen (s. o. S. 40); im zweiten eine Fülle feierlicher Opfer, die das siegreiche Ende vorbereiten (s. o. S. 30). Und es sei daran erinnert, daß die letzteren fast den ganzen Inhalt der ersten Kampagne ausmachen, die somit im Rahmen der Gesamtkomposition der zweiten als Vorbereitung untergeordnet wird, ein Verhältnis, das auch in der ungleichen räumlichen Ausdehnung beider zum Ausdruck kommt (s. o. S. 114). Unter den gleichen Gesichtspunkt beabsichtigter Steigerung fällt es, daß der Künstler den Selbstmord des Decebalus als letzte bedeutende Handlung innerhalb des Ganzen sich aufgespart hat. Deshalb folgen nachher nur noch geringwertige Ereignisse, deshalb auch erscheint Trajan hinterher nicht mehr und deshalb wiederum ist entgegen der geschichtlichen Überlieferung die Erbeutung der Schätze in einen früheren Abschnitt verlegt (s. o. S. 64).

Weiterhin war überall zu spüren, wie der Künstler bestrebt war, durch wechselnde Auswahl der Bildthemata jede ermüdende Einförmigkeit zu vermeiden, immer wieder durch neue Handlung und neue Bildform neues Interesse hervorzurufen. Hierbei vor allem auch zeigte sich häufig die Absicht in der Erscheinung der Bilder Kontrastierendes nebeneinander zu setzen, lebhafte Bewegung neben ruhige Masse.

Der Kontrast als solcher und die Antithese sind es überhaupt, die weitgehend die Komposition bestimmen, wie sie auch im Einzelnen der Bildgestaltung immer wieder in Erscheinung traten. Häufig sind Szenen darauf berechnet, in ihrem Gegensatz zueinander ins Bewußtsein des Beschauers zu dringen, und es ist äußerst bezeichnend, daß in vielen Fällen der Kontrast (bzw. die Antithese) lediglich inhaltlich ist und nicht im formalen Aufbau der Bilder sich äußert. Zunächst ist dies Mittel verwendet worden, um bestimmte Einschnitte deutlich zu bezeichnen oder bestimmte Szenenfolgen durch kontrastierende Bilder gerahmt zu einer Einheit zusammenzufassen. Für letzteres sei an die entsprechenden Bilder XXXIII (Taf. 18) und XLVI (Taf. 24) erinnert, die in auffallender Gegensätzlichkeit, hier unterstützt durch eine ähnliche Kompositionsart, Hin- und Herreise des Kaisers zu Seiten eines Kampfabschnittes darstellen. Für ersteres sind die Bilder LXXVII (Taf. 36) und LXXIX (Taf. 38) ein Beispiel, wo am Ende des ersten und Anfang des

zweiten Krieges zu Seiten der großen Viktoria der Kaiser beim Abschied vom Heer und bei der Abreise erscheint. Zumeist aber ist die Antithese um ihrer selbst willen gesucht, indem durch solche Bilder der charakteristische Gegensatz zwischen Römern und Barbaren oder der der Situation beider Parteien hervortritt. So steht Bild XXVI (Taf. 15), das den wohlgeordneten Durchmarsch der Römer durch einen Fluß zeigt, nicht ohne Absicht dem tollen Durcheinander der durch den Strom reitenden Daker in Bild XXXI (Taf. 17) gegenüber (s. o. S. 70). So in Bild XLIII (Taf. 23) das humane römische Gefangenenlager der Mißhandlungsszene in XLV (Taf. 24; vgl. o. S. 117). So auch der von den Mühen der Kämpfe ausruhende römische Reitertrupp in Bild LXXIV (Taf. 34) den zum Verlassen ihrer Heimat gezwungenen Dakern in LXXVI (Taf. 36; vgl. o. S. 117). Gelegentlich auch beschränkte sich solche Gegenüberstellung nur auf einzelne Bildteile: dafür mag an die Bilder CXXII (Taf. 57) und CXXVI (Taf. 59) erinnert werden, wo in auffällig ähnlicher Gesamtkomposition einmal aufgelöst fliehende Barbarenscharen, das andere Mal die verfolgenden Römer dargestellt worden sind. Ein Hauptbeispiel endlich solch antithetischer Darstellung bieten die beiden Bilder mit der letzten Ansprache der Heerführer (CXXXVII und CXXXIX = Taf. 63/4), auch hier wieder durch einen auffallenden Parallelismus der Komposition unterstrichen. Selten dagegen ist eine rein formale Antithese ohne inhaltliche Entsprechung, wie sie für das Marschbild LV (Taf. 27) zum linken Teile von LIII (Taf. 26) festgestellt werden konnte (s. o. S. 73). Hierher gehört die seltsame, namentlich durch die ähnlichen Architekturen hervorgehobene Parallele zwischen XCIII (Taf. 43) und XCV/XCVI[1]) (Taf. 44).

Eine Steigerung dieser Erscheinung ist namentlich in einer Reihe der schon genannten Fälle in der Richtung erreicht, daß zwei in inhaltlicher oder formaler Antithese entworfene Bilder nur durch ein drittes getrennt werden, so daß hier eine Folge von drei Szenen, ein kompositionelles Ganzes nach Art eines Triptychons sich bildet. Unter den schon genannten Fällen gehören hierher die Bildfolgen XLIII—XLV, LXXIV—LXXVI, CXXXVII—CXXXIX (zu letzterem vgl. o. S. 13). Nach gleicher Art sind die Reihen CXIII—CXVI (Taf. 54/5) und CXXVII—CXXIX (Taf. 60) zusammengestellt, obwohl im ersteren Falle eigentlich schon ein einheitliches Bild vorliegt (vgl. o. S. 105); hier steht die ruhige Gruppe des Kaisers mit seiner Leibgarde zwischen zwei bewegten Kampfszenen, dort ein einfaches Lager zwischen zwei kontrastierenden Baubildern. Es entspricht das genau einer auch in der Komposition umfangreicher Einzelbilder zu beobachtenden Form; so dreiflügelig sind die beiden großen Bilder angelegt, die die Kampagnen des ersten Krieges einleiten (Bild IV—V = Taf. 6 und XLVIII—L = Taf. 24; s. o. S. 68 u. 69), so das große Opferbild LXXXIII—LXXXV (= Taf. 39; s. o. S. 31) und die höchst repräsentative Szene, die den Kaiser in der eroberten Hauptstadt zwischen beutemachenden und ausrückenden Truppen zeigt (CXXIV—CXXVI = Taf. 59). Hierher auch gehört es, daß zu Seiten der großen Schlacht XL/XLI (Taf. 22) einem römischen Verbandsplatz am linken Ende ein wüster Haufe toter Daker am rechten entgegengesetzt wird (s. o. S. 89) wie in LXVI/LXVII (Taf. 31) ebenfalls an den Enden eines Schlachtbildes die sorgsamen römischen Schanzarbeiten dem hastig verzweifelten Fällen von Baumstämmen durch die Feinde (s. o. S. 97). In genauester Parallele endlich zu der Szenenreihe CXXVII—CXXIX steht das Bild LXVIII/LXIX (Taf. 32), in dem gleichfalls zwei Bauszenen eine Kerndarstellung einschließen. Offenbar ist also hier die Übertragung eines am Einzelbild erprobten Kompositionsgedankens[2]) auf größere Bildfolgen und hier konnte denn auch noch über das am Einzelbild mögliche hinausgegangen werden: so ist die lange Reihe der Bilder CV—CIX (Taf. 49/51) mit zwei langgestreckten Marschszenen und drei Lagerbildern, einem in der Mitte und je einem an den Enden, entstanden.

In alledem äußert sich eine klare berechnete Absicht, eine wohldurchdachte Regie. Auf inhaltlichen, gedanklichen und formalen Kontrast, auf unterhaltende Abwechslung, auf spannende Vorbereitung und höchsten Effekt ist es abgesehen. Man hat gemeint, daß diese Kompositionsweise, die besonders deutlich im Gegensatz zu der langatmig-chaotischen Anlage der Markussäule, wo aus einförmigen Massen hin und wieder ein bedeutendes Ereignis, eine ungemein beredte Geste hervorbricht —, die im Gegensatz hierzu besonders fühlbar wird, in der Natur der dargestellten Ereignisse begründet sei[3]). Und in der wohlabgewogenen und berechneten Kompositionsweise der Trajanssäule hat derselbe Gelehrte ein Zeichen griechischer Kunstart erkennen wollen. Von dieser jedoch trennt solche Art des künstlerischen Aufbaues eine Welt. Ganz

[1]) Stuart Jones, Pap. Brit. Sc. Rome V, 455.
[2]) Über ihn s. auch schon Petersen I 83.
[3]) Petersen, Markussäule 97.

anders ist z. B. an den Friesen von Gjölbaschi der griechische Mythos zum Ausdruck gekommen: schlicht erzähltes Geschehen, in einfacher Strenge und von jenem Ethos des Seins gestaltet, das einst die polygnotische Malerei aufgebracht hatte. Darüber hinaus freilich war die hellenistische Kunst, wie man so sagt, zu effektvollerer Darstellung vorgedrungen. Aber das Wort „Effekt" besagt hier etwas anderes als für den Künstler der trajanischen Zeit: mit der Steigerung ins Pathetische und der Entdeckung neuer psychologischer Welten hat der Hellenismus eine Steigerung der Darstellung erreicht. Gewiß war hier ein verstandesmäßiges Element mit psychologischer Durchdringung in die Kunst gekommen. Gewiß auch hatte der Gelehrte als Mitarbeiter des Künstlers in anderer Weise das künstlerische Schaffen beeinflußt. Doch bei so verwickelter Erscheinung etwa am Telephosfries des Pergamener Altars, der sich, weil er zum ersten Male wie die Reliefs der Trajanssäule eine lange Geschichte in zusammenhängender Darstellung erzählt, besonders zum Vergleiche eignet, ist das Grundphänomen ein anderes: auch in der hellenistischen Kunst bleibt bei allem Raffinement der Formbehandlung, bei aller Psychologie, bei aller Belastung mit gelehrtem Wissen die eigentlich künstlerische Komposition ein sozusagen mehr intuitives Element. Es ist ganz unmöglich, einen hellenistischen Bildfries so sehr die bewußten Grundsätze einer Anlage abzuhören, die immer wieder an den Verstand des Betrachters appeliert, einer Komposition, die bis ins Einzelnste hinein berechnet und gewissermaßen bühnentechnisch auf Kontrast und Steigerung angelegt ist. Wir haben oben bemerkt, daß unmittelbare Vorbilder für die Komposition des Reliefwerkes nicht vorhanden gewesen sein können. Aber wie sie selbst auf des Künstlers eigenem Acker gewachsen ist, so können doch andererseits jene Tendenzen zu bewußter, effektvoller Steigerung und Antithese ihm von anderer Seite zugekommen sein und mit ihnen mancher „Regiekniff". Es ist sehr wohl möglich, das auch hier wieder die Triumphalmalerei, ja der Aufbau der Triumphzüge überhaupt, einen weitgehenden Einfluß geübt hat. Auf die Steigerung, den Effekt und den Beifall der Menge kam es innerhalb eines so ephemeren Kunstkreises immer in erster Linie an. Aber das Bedeutungsvolle ist, daß die Kunstgesinnung einer solchen Sphäre nunmehr mit der großen Aufgabe der Reliefs der Trajanssäule ihren Einzug in die große Kunst der Antike hält.

* * *

Ein besonderes Kompositionsgesetz hat man darin sehen wollen, daß einzelne Szenen in der Richtung der Hauptträger der Handlung nach links statt wie gewöhnlich nach rechts der fortschreitenden Erzählung zu folgen, den glatten Fluß der Darstellung unterbrechen. Hierin hat man in einer nur auf den Sachinhalt gerichteten Interpretationsweise einen künstlerischen Hinweis darauf gesehen, daß ein bestimmter Richtungswechsel im Verlaufe der Operationen auf solche Weise verdeutlicht werden sollte. Es ist schon gelegentlich darauf hingewiesen worden, daß es ganz unmöglich ist, aus der frontalen Stellung des Kaisers einen solchen Hinweis zu entnehmen, daß ja umgekehrt der Künstler genötigt wäre, den Hauptakteur vom Rücken darzustellen, wenn die Richtung der angeblich hier gemeinten entgegenliefe (s. o. S. 47). Dasselbe gilt auch für die Wendung einzelner Figuren oder ganzer Züge zur Seite. So hat z. B. ein Erklärer gemeint, das die Richtung der marschierenden Daker in Bild CXXXVI (Taf. 63) von links nach rechts andeuten solle, daß sie gleich bewegt sind wie sonst die Römer (Cichorius z. d. Bild). In der Tat sind die Vormarschbewegungen der Römer im allgemeinen von links nach rechts gerichtet und die ihrer Gegner entgegengesetzt, denn bei jenen liegt durchweg die Initiative und diese folgt natürlich der Richtung des Reliefbandes von links nach rechts. Sollte dagegen einmal ein gleiches auf dakischer Seite gezeigt werden, wie in der Bildfolge CXXXII—CXXXVI, wo Anmarsch, Sturm auf eine römische Festung und Rückzug aufeinander folgen, so mußte selbstverständlich die sonst den Römern gewohnte Richtung gewählt werden. Besonders an einem Punkte des Reliefbandes hat man aus der Richtung des Kaisers weitgehende kompositionelle Schlüsse gezogen, da hier der Erklärung ganz besonders daran gelegen war, jeden Hinweis auf den Verlauf der Ereignisse auszuwerten. In den Bildern XCI, XCVII, XCIX, C (Taf. 42, 44, 45, 46) ist der Kaiser mehr oder weniger stark nach links gewendet. Benndorf wollte in dieser Abweichung von der gewohnten Richtung eine Heraushebung dieser Szenenreihe aus dem übrigen Zusammenhang und die Andeutung, daß die hier dargestellten Vorgänge auf einem anderen Schauplatze stattfinden, erkennen[1]. Nicht viel anders, aber noch gezwungener ist die Interpretation von Domaszewski, daß mit jenem Richtungswechsel ein solcher in der Himmelsrichtung des Verlaufes der Opera-

[1] S. 116.

tionen verdeutlicht werde[1]). Aber über das noch ging gar Petersen hinaus, der diese ganze Bilderreihe eben deswegen von rechts nach links verlaufen sehen wollte, so daß der Künstler dem Beschauer zugemutet hätte, in Bild XCI abzubrechen und zu Bild C zu springen und dann von rechts nach links den dazwischen liegenden Teil abzulesen[2]). All das sind müßige Spekulationen; in der Tat liegen die Dinge so, daß der Kaiser in einer Reihe von Szenen, darunter wie in XCIX und XCI in den Opferbildern VIII und CIII (Taf. 8, 48), etwas nach links gewendet erscheint; und ebenso wie bei der Gesandtschaft in C (Taf. 46), bei der in XXXIX (Taf. 21; vgl. weiterhin die Bilder IX, XVI, XXXIII, XLIV, XLVI, L, CXIV). Was für eine Reihe der verglichenen Fälle, wo nicht andere Gründe der Bildkomposition maßgebend waren, gilt, trifft auch auf die umstrittene Bilderreihe zu, in der allein Bild XCVII (Taf. 44) wirklich einen entschiedenen Richtungswechsel gegenüber der gewohnten Marschrichtung bringt. Auch hier liegt ganz offenbar die Initiative bei den von XCIII—XCVII dargestellten Vorgängen auf dakischer Seite. Wie anders denn sollte bei solcher Sachlage, ohne das Ganze auseinander zu reißen, der Kaiser in rettendem Eingriff einer schon vorher durch den Angriff des Feindes bedrohten Festung helfend gezeigt werden, als indem er von rechts her kam, wie jener von links erfolgt? Über den Zwang, sich mit den gegebenen Bedingungen des Reliefbandes abzufinden hinaus ist hier keinerlei künstlerische Willensäußerung zu spüren.

Noch nach einer anderen Richtung jedoch ist die Gesamtkomposition schon von anderer Seite geprüft und als besonders bedeutungsvoll für den Verlauf der antiken Kunstgeschichte befunden worden. Es ist dies das Problem des Bildzusammenhanges überhaupt, der Art, wie eine Szene mit den vorhergehenden und nachfolgenden verknüpft ist. Wickhoff hat hier in den Säulenreliefs den entscheidenden Schritt zu einer neuen, weiterhin die Spätantike beherrschenden künstlerischen Erzählungsform, dem sog. kontinuierlichem Stil, gesehen[3]). Doch das Wesen dieses Stiles beruht streng genommen darauf, daß mit einer gewissen Absichtlichkeit eine Scheidung zwischen den einzelnen dargestellten Vorgängen vermieden wird, daß mit zeitlicher Kontinuität alles Geschehens sich eine Kontinuität der optischen Illusion verbindet: ohne scharfe Trennung reihen sich die Szenen aneinander, agieren die Figuren vor einem ununterbrochen durchlaufenden Hintergrundprospekt, der Wirkung vergleichbar, die das Fortschreiten der Ereignisse in der modernen Bühnenkunst vermittelst einer Drehbühne vor einer Wanderkulisse unter Vermeidung der sonst bei Ortsveränderungen nötigen Pausen macht. In der Tat ist solche Darstellungsweise bei späteren Monumenten von Wickoff nachgewiesen und in ihrer genetischen Entwicklung verfolgt. Und es ist zweifellos, daß sie bereits älter als die Reliefs der Trajanssäule ist. Nichts anderes ja ist die uns in den Odysseelandschaften vom Esquilin erhaltene Prospektmalerei. Und andererseits ist es wahrscheinlich, daß gerade in der Buchillustration, in der später diese Erzählungsform zu besonders reicher Entfaltung gelangt, sie seit altersher geübt wurde. Irgendwie mit der Illustration müssen ja auch die ilischen Tafeln zusammenhängen, auf denen schon wiederholt vor verschiedenen Teilen eines einheitlichen Hintergrundes die gleichen Personen in aufeinanderfolgenden Momenten einer einheitlichen Handlung erscheinen. Hierher gehören die Szenen 45/6 (nach der Numerierung in Jahns Bilderchronik), wo Hektor und Achill zweimal nebeneinander in verschiedenen Stadien des Kampfes vor der Stadtmauer Trojas erscheinen. So auch tritt in der großen Iliupersis der Mitte zweimal Aeneas an verschiedenen Punkten der eroberten Stadt auf (Szene 71 und 73). Noch viel kühner ist Helenos zweimal an verschiedenen Seiten des Grabmals Hektors dargestellt (Szene 74/75). Die Beispiele genügen, um zu zeigen, daß eine reiche Tradition vorlag. Aber ebenso deutlich lehrt ein Vergleich mit ihr, mit den esquilinischen Gemälden und den späteren Vertretern eigentlich kontinierlicher Darstellungsweise, daß die Trajanssäule durchaus nicht in diese Reihe gehört. Es ist ganz mit Recht namentlich vom letzten Herausgeber betont worden, daß das ganze Reliefwerk durchweg in klargeschiedene Einzelbilder aufgeteilt ist[4]).

Unsere ganze Analyse der Einzelszenen, die überall deutlich zeigte, wie es auf den festen Zusammenschluß des Bildes und eine wohlberechnete, genau abgewogene Komposition innerhalb desselben ankommt, hat dieser Auffassung neue Stützen geliefert. Man mag immerhin zugeben, daß der Grundsatz in der Komposition mit wirksam gewesen ist, „die Einzelbilder, in welche die Erzählung notwendigerweise sich auseinanderlegen mußte, doch so viel wie möglich zusammenzuhalten, den örtlichen und zeitlichen Faden nicht ohne Not abzureißen“[5]). In einer großen Zahl von Fällen ist die Bildtrennung vor einem mehr oder weniger

[1]) Philologus 1906, 340. [2]) Röm. Mitt. 1896, 106. [3]) Wiener Genesis S. 1ff. = Römische Kunst S. 1ff.
[4]) Cichorius II, 5 vgl. Reinach S. 30, Petersen, Markussäule 40 und II, 17, Benndorf, Arch. ep. Mitt. XIX, 197.
[5]) Petersen II, 17.

indifferenten Hintergrund nur durch Mittel der figürlichen Komposition, durch den festen Zusammenschluß jedes einzelnen Bildes in sich und durch Einzelheiten wie das Rücken-an-Rücken-Stehen benachbarter Grenzfiguren geschaffen. Das häufig eine Verzahnung der Bilder erfolgt, indem einzelne Gliedmaßen, etwa zurückgesetzte Beine, solcher Grenzfiguren sich überschneiden, ist aus dem Bestreben, die Bilder dicht aneinanderzurücken, keine Massen leeren Grundes stehen zu lassen, und dem anderen nach Vermeidung allzu harter, mathematischer Einschnitte zu danken. Gewiß gibt es eine Reihe von Fällen, in denen trotz alledem die Bildabteilung zweifelhaft bleiben kann. Wir haben in den Einzelinterpretationen einige von ihnen mit Hinweisen auf die Bildkomposition entscheiden zu dürfen geglaubt. Ganz unzweifelhaft und beim Durchsehen des Reliefwerkes deutlich ist die Tatsache, daß der landschaftliche Hintergrund vielfach zwischen den verschiedenen Bildern nicht unterbrochen ist. Unter diesem Gesichtspunkt hat denn auch Stuart Jones neuerdings versucht, die Anschauung, daß die Säulenreliefs ein Beispiel kontinuierlicher Darstellungsweise seien, wenigstens für einen Teil zu retten[1]). Die einzelnen Bilderreihen, die er glaubt so auffassen zu dürfen, seien kurz betrachtet. Da ist zunächst Bild XXI—XXIV (Taf. 13—14), in dem aber die Scheidung in einzelne Bilder doch durch den landschaftlichen Hintergrund nicht vermieden, sondern gefördert wird; die Architekturen von XXI und zwei nicht ohne Absicht verschiedene Waldszenerien hinter XXII und XXIII stehen im Gegensatz zu der ohne alle solche Hintergründe arbeitenden Komposition von XXIV. Eine zweite Reihe sollen die Bilder XXXIII—XXXVII (Taf. 19—21) bilden mit des Kaisers Reise zum Kriegsschauplatz; doch ist hier XXXIII vom folgenden ganz besonders scharf durch eine von oben nach unten durchgehende architektonische Kulisse abgetrennt; wie auch XXXV von XXXVI durch das plötzliche Abbrechen des Wassers und wie XXXVII sich mit seinem baumlosen Hintergrund aus der Umgebung heraushebt. Schwieriger liegt es bei LXXIX—XC (Taf. 38—41), des Kaisers Reise zu Beginn des zweiten Krieges. Hier ist in der Tat für die beiden ersten Bilder eine kontinuierliche Darstellung zuzugeben, indem die römischen Schiffe zwischen dem Ort der Abfahrt und dem der Ankunft, auf beide gleichmäßig bezogen, einherfahren. Weiterhin aber versagt das gleiche Stilkriterium, da die Handlungen von LXXXI ab an deutlich getrennten und verschieden charakterisierten Schauplätzen stattfinden, deren Grenzen nur bisweilen verschwimmen, wie sich sonst die Grenzfiguren berühren. Anders steht es mit CVI—CX (Taf. 50—52), wo in der Tat im strengen Sinne eine Abteilung des landschaftlichen und architektonischen nicht möglich ist und ebenso bei XCIII bis CXVI (Taf. 54—55). Jedoch auch in diesen Fällen, in denen ein zusammenhängender Hintergrund verschiedene Bilder umgibt, die in sich getrennte und geschlossene Kompositionen sind, auch in diesen Fällen kann von einer eigentlich kontinuierlichen Darstellungsweise nicht geredet werden. Denn nicht ein einziges Mal treten hier die gleichen Personen an verschiedenen Orten der Handlung auf, sondern vor den wechselnden Teilen des einheitlichen Hintergrundes erscheinen immer neue Träger der dabei fortschreitenden Handlung (s. o. S. 75 u. 105). Es geht das im Grunde nicht über das alte, der griechischen Kunst geläufige Mittel hinaus innerhalb eines Bildfrieses verschiedene Gruppen in verschiedenen Phasen einer fortschreitenden Handlung zu zeigen. Nur daß hier an Stelle des neutralen Reliefgrundes ein mit reichen architektonischen und landschaftlichem Beiwerk gefüllter getreten ist.

Gewiß wird die Rolle der Bilder als streng gesonderte Einzelelemente dadurch abgeschwächt, ohne daß doch von der Absicht den Zusammenhang der Erzählung durch dies Verfahren zu stärken, die Rede sein darf. Das eigentliche Charakteristikum der kontinuierlichen Darstellung fehlt durchaus und auch in Bild LXXIX/LXXX liegt im Grunde nichts anderes vor, als daß Anfang und Ende eines bewegten Zuges, Ausgangspunkt und Ziel an den Grenzen eines Friesteiles dargestellt sind, wie, nur ohne Beiwerk, schon am Parthenonfries. Daß eine andere in den Säulenreliefs sich findende engere Verbindung, die Stuart Jones als den Panoramastil bezeichnet, ebenfalls nichts mit kontinuierlicher Darstellung zu tun hat, sei nebenbei bemerkt. In zweien dieser Fälle (Bild LXXIV—LXXVI = Taf. 34—36 und der Kampfepisode in der Festung XCV/XCVII = Taf. 44) handelt es sich mehr um Beispiele kompositioneller Antithesen (s. o.). Im dritten Fall vermag ich zwischen der Inbrandsetzung der Hauptstadt (CXIX) und dem großen Bild, das die Austeilung des Wassers darstellt (CXX—CXXII) keinen besonders engen Zusammenhang zu erkennen.

Unter allen Umständen muß gesagt werden, daß das Reliefwerk der Trajanssäule keineswegs ein Beispiel kontinuierlicher Darstellung im prägnanten Sinne ist, noch auch sie, die schon vorher voll ausgebildet

[1]) Pap. Brit. Sc. Rome V, 436.

war, irgendwie entscheidend beeinflußt haben kann. Die Traditionen, aus denen das Bildganze hier entstand, sind vielmehr anderer Art. Schon am Fries von Gjölbaschi und weiterhin am Telephosfries[1]) wurde das Verfahren geübt, die einzelnen Szenen in ihrer Begrenzung wenigstens hin und wieder durch Beiwerk, einen Baum, einen Pfeiler oder eine Säule zu sondern. Darüber hinaus war die monumentale Plastik[2]), wie es scheint, nicht zu kontinuierlicher Darstellung fortgeschritten. Und auch der Künstler der Trajanssäule hat noch dies Kunstmittel benutzt, indem hier häufig Baumstämme und architektonische oder landschaftliche Versatzstücke zur Scheidung der Bilder herangezogen sind[3]). Es ist ganz klar, daß mit dem ungleich stärkeren Auftreten des Landschaftlichen und Architektonischen innerhalb des Reliefwerkes auf der einen Seite die Maße der benutzbaren Trennungsobjekte wachsen, auf der anderen Seite ihre Wirksamkeit abgeschwächt werden mußte, da sie nun innerhalb des Ganzen sich nicht mehr als vereinzelt heraushoben. Im Endresultat ist deshalb die Rolle, die diese Dinge für Bildverbindung und Bildtrennung spielen, nur wenig stärker als beispielsweise am Telephosfries. Nur ist an Stelle des dort neutralen Reliefgrundes hier ein mit Architektur und Landschaft dicht gefüllter getreten. Und diese beiden sind es denn, die weniger für die Frage der Bildtrennung als für die der Bilderscheinung überhaupt entscheidend neue Faktoren innerhalb der monumentalen Reliefplastik des Altertums darstellen.

II. Landschaft und Architektur.

Auch für das ungemein reiche landschaftlich-architektonische Beiwerk, das den Reliefgrund zwischen den einzelnen Figuren und um die Gruppen fast völlig bedeckt, werden wir nach den Ursprüngen vor allem in der Triumphalmalerei suchen müssen. Diese hatte nach Ausweis der Quellen von jeher der Landschaftsdarstellung einen breiten Raum gewährt und es läßt sich noch an ihnen deutlich etwas über die Entwicklung dieser landschaftlich-architektonischen Malerei ersehen. Ausscheiden freilich muß eine Anzahl von Notizen, die sich ebenso gut auf Personifikationen[4]) plastischer Bildung wie auf wirklich anschauliche Malerei beziehen lassen. So kann die bei Varro, De re rustica I, 2[5]) genannte Darstellung Italiens sehr wohl eine personifizierte Italia gewesen sein; ebenso das bei Livius XXVI, 21 beschriebene Werk[6]). Hierher wird man auch die bei Plinius nat. hist. V, 5 genannten „Bilder" aller fremden Völker und Städte rechnen dürfen[7]); daß stark nicht nur mit Einzelfiguren, sondern auch mit plastischen Gruppen, die im Triumph einhergeführt wurden, zu rechnen ist, zeigen einige antike Darstellungen mit solchen auf Tragbahren[8]). Aber auch, wenn man all das abzieht, bleibt immer noch genug. An der Spitze steht zeitlich ein Gemälde, das Lucius Hostilius Mancinus vor der Curie aufstellen ließ und das die Lage von Carthago und die Belagerung der Stadt darstellte (Plin. XXXV, 23). Und wenig später hat Tiberius Sempronius Gracchus ein Gemälde mit der Darstellung Sardiniens herstellen lassen, dessen Weihinschrift uns Livius (XLI, 28) überliefert hat mit dem Zusatz: „es war die Gestalt Sardiniens dargestellt und darauf gemalte Bilder der Kämpfe". Man hat schon bemerkt, daß es sich hier um eine Art von Landkartenmalerei handelt[9]). Man muß sich vorstellen, daß innerhalb des Umrisses der sardinischen Insel an verschiedenen Stellen Bergzüge, Flüsse und Ortschaften eingetragen und bei diesen die einzelnen Kämpfe dargestellt waren. Mit Recht ist im Zusammenhang mit so gearteter Kunst auf die ilische Tafel verwiesen worden[10]), wo namentlich in der großen Stadtvedute der Mitte an verschiedenen Stellen verschiedene Ereignisse zum Teil unter Beteiligung der gleichen Personen (s. o. S. 121) vorgeführt werden. Wir sehen dann an den schriftlichen Nachrichten, wie die landschaftliche Darstellung immer breiteren Raum innerhalb der Triumphalmalerei eingenommen hat: in Cäsars Triumph wird unter anderem ein Bild des Pharus mitgeführt (Florus II, 13, 88). Ovid berichtet von ausgedehnten Städten der

[1]) von Salis, Der Pergamener Altar 1912, 96. [2]) Über die Ara Pacis vgl. Sieveking, Österr. Jahresh. 1907, 86.
[3]) Vgl. die o. S. 121 Anm. 4 angeführten Erklärungen.
[4]) Vgl. Helbig, S. 289, Bienkowski, De simulacris barbarorum S. 84, Jahn zu Persius S. 223.
[5]) Entgegen Urlichs, Die Malerei in Rom, 1876, 8. [6]) Entgegen Raoul-Rochette, La peinture romaine S. 30.
[7]) Weitere Belege bei Marquardt, Römische Staatsaltertümer II, 2. Aufl. 589.
[8]) Reinach, R. III, 136 und II, 189; Jahn, Abhandl. d. Sächs. Ges. XII Taf. IV, 5 und S. 312ff., dazu Gummerus, Arch. Jahrb. 1913, 86. Paribeni, Guida del Museo Nazionale no. 98.
[9]) Helbig, a. a. O. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde, 1912, 28.
[10]) Rodenwaldt a. a. O.

Barbaren, von Flüssen, Bergen und Kämpfen im tiefen Wald (Fastes II, 1, 37ff.) und Tacitus erwähnt Bilder von Bergen, Flüssen und Kämpfen im Triumphe des Tiberius (Annalen II, 41). Vor allem aber ist in der ausführlichen Schilderung die Josephus vom Triumph des Titus über die Juden uns hinterlassen hat und die wir schon gelegentlich in unmittelbaren Vergleich mit Darstellungen der Trajanssäule setzen konnten (s. o. S. 83), noch eine ausgesprochen reiche landschaftlich-architektonische Malerei kenntlich, die bis zur Differenzierung feinerer Stimmungsgehalte vorgedrungen sein muß: „zu sehen war da, wie ein glückliches Land zerstört wurde, wie ganze Heere der Feinde niedergemacht, wie andere flohen, andere in Gefangenschaft abgeführt wurden, wie riesenhohe Mauern mit Kriegsmaschinen ins Wanken gebracht, steile Festungen eingenommen, die Mauern volkreicher Städte erklettert wurden, wie sich das Heer in die Stadtmauer ergoß, wie überall Mord herrschte und die Wehrlosen hilfeflehend ihre Hände ausstreckten, wie die Heiligtümer in Brand gesteckt wurden und die Häuser über ihren Besitzern einstürzten, und wie dann große Öde herrschte und Flüsse durch nicht mehr bebautes Land strömten und weder Mensch noch Tier das Wasser zum Trunke boten, sondern im völlig brennenden Lande einherflossen." Auf diese lebendige Schilderung paßt die allgemeine Charakterisierung der römischen Triumphe, die uns Zonaras (ed. Bonnensis S. 353) mit ihren dargestellten Festungen, Städten, Burgen, Flüssen, Seen, Meeren und allem, was erobert wurde, hinterlassen hat, ebenso wie auf das Reliefwerk der Trajanssäule.

So sicher hier die Zusammenhänge sind, so selbstverständlich ist es, daß von jener primitiven, rein illustrativen Landkartenmalerei des 2. vorchr. Jahrhunderts bis zu den entwickelten, offenbar stark illusionistischen Werken der flavischen Zeit ein weiter Weg künstlerischer Entwicklung zurückgelegt war. Nur wenige Etappen auf diesem Wege sind für uns noch greifbar. Es ist das einmal ein schon öfter herangezogenes Grabfresco vom Esquilin (vgl. o. S. 85, Anm. 2). Hier erscheint im obersten erhaltenen Streifen neben den Figuren ein Stück einer Festung, einen selbständigen Teil der friesartigen Komposition einnehmend und einfach von vorne gesehen. Von jener alten landkartenartigen Darstellung ist also abgegangen und schon in diesem Werk, das der Wende des 1. vorchr. Jahrhunderts angehören dürfte, hat jener buchstabierende Deutlichkeitsdrang der altrömischen Triumphalmalerei vor einer neuen Art zurückweichen müssen. Zunächst werden wir an griechischen Einfluß denken und für solchen sprechen in der Tat die ganz in ähnlicher Form häufig auf etruskischen Urnenreliefs, namentlich bei der Darstellung des Kampfes der Sieben gegen Theben erscheinenden Festungen (s. o. S. 101); daß aber diese Werke ihrerseits nichts weiter sind als ein Reflex griechischer Malerei, kann hier nicht des Weiteren ausgeführt werden. Eine spätere Etappe bezeichnet ein anderes, gleichfalls schon öfters und auch von uns mit der Triumphalmalerei in Zusammenhang gebrachtes Gemälde, ein Grabfries ebenfalls vom Esquilin, der die römische Urgeschichte darstellt (vgl. o. S. 41 Abb. 8). Er gehört zweifellos bereits der augusteischen Zeit an und zeigt ein vollkommenes Siegen der freien hellenistischen, räumlichen Darstellungweise über die letzten Archaismen innerhalb dieser Kunstgattung. Wir haben danach ein Recht, uns die Entwicklung der Triumphalmalerei von Augustus bis auf Trajan durchaus der der großen römischen Malerei der Zeit entsprechend zu denken, mochte auch in der Gruppierung der Figuren gelegentlich ein altertümlicher Zug bewahrt bleiben (s. o. S. 87ff.). In Wirklichkeit stimmen denn auch die Rückschlüsse, die uns die Reliefs der Trajanssäule ihrerseits auf die römische Triumphalmalerei der unmittelbar vorhergehenden Epoche erlauben, durchaus dazu.

Daß also das Reliefband unter dem Einflusse der Triumphalgemälde in starkem Masse gestanden hat, kann nicht bezweifelt werden. Andererseits wurde oben gesagt, daß seine Höhe durch die gegebenen Maße des ganzen Monumentes bedingt ist. Trotzdem wäre es an sich dem Künstler möglich gewesen, durch größere Figuren auch den gegebenen hohen Bildfries ganz zu füllen und in höherem Maße auf das Beiwerk zu verzichten. Aber einmal wäre damit die Fülle der Gestalten verringert, die ganze Tendenz dieser Kunst zur Darstellung nicht nur langgereihter Züge, sondern dichtgeballter Menschenmassen durchkreuzt worden. Andererseits aber scheint es, daß die Auftraggeber selbst, die im Monument die wilde Berglandschaft des Kriegsschauplatzes ebenso verewigt sehen wollten, wie die kriegerischen Ereignisse selbst diese landschaftliche Szenerie geradezu dem Künstler aufgedrungen haben. Trotzdem wäre ein solcher Wunsch nach Übertragung des landschaftlichen Stiles der Triumphalgemälde auf ein monumentales Marmorreliefwerk, wäre auch der bloße Wunsch danach nicht möglich gewesen, wenn nicht bereits vorher die allgemeine Kunstentwicklung den Boden für sie vorbereitet hätte.

Um nach dieser Richtung das Werk in seinen Ursprüngen verständlich zu machen, müssen wir einen

kurzen Blick auf die Entwicklung der antiken Landschaftsdarstellung überhaupt und insbesondere auf die des landschaftlichen Reliefs werfen[1]). Es sei bemerkt, daß es sich bei diesem raschen Überblick nicht um das Genos als solches mit all seinen Stimmungsgehalten und Raumproblemen handeln kann, sondern nur um die quantitative Bedeutung der Landschaft gegenüber der menschlichen Figur. Die Kunst der klassischen Zeit, auch die Malerei, hatte das Landschaftliche immer nur als unbedeutendes, den figürlichen Kompositionen ganz untergeordnetes Beiwerk betrachtet. Auch die Großtat des Polygnot bestand eben darin, das er durch Einführung von Geländelinien und Kulissen für Stand und Verteilung seiner Figuren der Kunst neue Möglichkeiten erschloß. Darüber hinaus wurde Landschaft und Architektur auch von der klassischen Malerei nur im Umfange des sachlich Gegebenen gepflegt. Nur an der Grenze des griechischen Kulturgebietes, kaum ohne Einwirkung orientalischer Traditionen, hat eine Übertragung landschaftlich-architektonischer Elemente ins Relief stattgefunden, die vielleicht in ihrer besonderen Art einen Reflex jener großen griechischen Malerei darstellt: an den Denkmälern lykischer Dynasten in Gjölbaschi, Xanthos, Tlos und Pinara[2]). Darüber hinaus sind auch die Nachwirkungen dieser Kunst auf das Relief nur vereinzelt. Hierher gehört ein Votivrelief in Eleusis vom Anfang des 4. Jahrhunderts, das durch eine Geländewelle geschieden in zwei Zonen übereinander Kampfszenen in gruppierter Landschaft zeigt und ein jüngst ins Piraeusmuseum gelangtes Votivrelief für die Göttermutter, auf dem über den Adoranten hinter einem Bergrücken die Oberkörper und Köpfe bewehrter Männer, wohl der Korybanten, erscheinen, aus der Mitte des 4. Jahrhunderts. Wie weit in der Malerei die polygnotische Landschaft, wie weit auch ihre gleichzeitige Schwesterkunst die Bühnenmalerei, sich weiter entwickelt hat, ist sehr umstritten. Sicherlich aber ist das Eindringen landschaftlicher Elemente ins Relief im 3. und 2. Jahrhundert äußerst beschränkt, im wesentlichen auf Felssitze, Bäume, Pfeiler usw. geblieben. Stärker bleibt es in der Gattung der sog. Nymphenreliefs, weil hier die Darstellung einer bestimmten Örtlichkeit fester Bestand wurde.

Wohl hat die hellenistische Zeit mit ihren bukolisch-idyllischen Neigungen auch in der Kunst der Landschaft ein stärkeres Interesse entgegengebracht. Es wird schon eine Art reiner Landschaftsmalerei gegeben haben, wenn wir auch mangels erhaltener Monumente uns äußerst schwer eine Vorstellung von dem, was drei ungeheuer produktive Jahrhunderte hier geleistet haben mögen, machen können. Immerhin ist uns ein schwacher Reflex jener hellenistischen Malerei in der von Rostowzew[3]) herausgehobenen Gruppe der Sakrallandschaften erhalten, deren Detail auf Alexandrien als Ursprungsort zurückweist. Und eine andere Gattung, von der noch zu reden ist, die Nillandschaften, müssen letzten Endes eben daher stammen.

Wie reich auch immer, trotzdem das erhaltene nur auf kleinere Werke dekorativen Charakters zurückweist, man sich die verlorenen Schätze der hellenistischen Landschaftsmalerei vorstellen mag, eine unmittelbare Übertragung ins Relief ist jedenfalls im 3. und 2. Jahrhundert nicht nachweisbar. Alles, was uns hier an „landschaftlichen" Reliefs erhalten ist, zeigt vielmehr eine starke Zurückhaltung in der Verwendung landschaftlicher und architektonischer Szenerie. Namentlich gilt das für die monumentale Kunst, innerhalb deren der Telephosfries hier eine besonders deutliche Sprache spricht. Er, wie schon das Relief Torlonia[4]), steht, wie man mit Recht gesagt hat, in der unmittelbaren Abfolge der attischen Votivreliefs des 4. Jahrhunderts, die schon einzelne landschaftliche oder architektonische Versatzstücke zu lokaler Andeutung verwenden. Wie im 4. Jahrhundert gegenüber der monumentalen Plastik die Votiv- und Grabreliefs schon stärker solche Einschläge zeigen, so ist es auch weiterhin geblieben: das Münchener Votivrelief[5]), das Relief von Tralleis[6]) und die Fülle der ostgriechischen Grabreliefs hellenistischer Zeit[7]) zeigen gegenüber dem Telephosfries ein stärkeres Hervortreten der landschaftlich-architektonischen Bestandteile.

Ein lebhafterer Vorstoß des Landschaftlichen läßt sich im ersten Jahrhundert v. Chr. konstatieren. An den Anfang dieses Zeitabschnittes gehört das bekannte Relief des Archelaos von Priene[8]), das über den

[1]) Vgl. dazu: Schreiber, Brunnenreliefs S. 52; Amelung, Röm. Mitt. 1894 S. 71ff. und 1901, 258ff. sowie Text zu Einzelaufnahmen 1162; Petersen, Ara Pacis, 169ff; Winnefeld, Pergamon III 240; Sieveking, Röm. Mitt. 1907, 350. — Salis, Der Pergamener Altar, 1912, 101; Wace, Pap. Brit. Sc. Rome V 169ff.; Lippold, zu Brunn-Bruckmann Taf. 680; Gutmann, Die hellenistisch-römischen Reliefbilder, Diss. Straßburg 1914, 8ff.; Pagenstecher, Sitzber. d. Heidelberger Akad. 1919, 1ff.

[2]) Über Tlos, Pinara s. Benndorf-Niemann I, 56 ff., 144.

[3]) Röm. Mitt. 1911, 1 ff., vgl. zuletzt meine Antiken Hafenanlagen 1923 S. 217ff.

[4]) Blinkenberg, Archäologische Studien 1904, Taf. I, dazu Röm. Mitt. 1907, 82. Schede, Röm. Mitt. 1920, 69ff. Schober, Jahrb. f. Kunstgesch. II 1923, 50ff.

[5]) Bulle, Der schöne Mensch Taf. 279.

[6]) Bull. corr. hell. 1904, Taf. 7.

[7]) Pfuhl, Athen. Mitt. 1905.

[8]) Sieveking, Röm. Mitt. 1917, 83.



Abb. 16. Grabstele des Artemidoros in Athen. (Phot. Alinari.)

Telephosfries hinausgeht, indem es die Felskulisse nicht nur bis zur Standhöhe der oberen Figuren, wie dort gelegentlich, sondern auch hinter diesen als Prospekt emporführt, und wohl auch der Castellanische Niobidendiskus. Wie schon an dem wohl wenig älteren barberinischen Faun die naturgeformte Basis anfing, sich mit Pflanze und Tier zu beleben, so geschieht das jetzt mit einigen anderen Statuenbasen. Hierher gehört vor allem die Gruppe des farnesischen Stieres, von der wir wissen, das sie aus der Malerei übertragen worden ist[1]). Zwar stammt die erhaltene Kopie eines älteren, bereits plastischen Werkes erst aus der antoninischer Zeit und mit ihr die ganze Form der Basis[2]), doch muß diese immer naturgeformt gewesen sein und es ist höchstwahrscheinlich, daß der Kopist die Anregung zu ihrer Ausgestaltung mit Tier und Pflanzen dem Original entnommen hat. Ähnlich liegen die Dinge bei der berühmten vatikanischen Nilstatue. Auch sie ist eine Kopie eines Werkes, dessen Entstehungszeit uns nicht genau bekannt ist und von dem wir wissen, daß es Vespasian in Rom aufstellen ließ[3]). Ob dies noch hellenistischen Ursprungs war, ist an sich schwer zu entscheiden. Sicher hat man früher mit Recht angenommen, daß die ursprüngliche Schöpfung dieses Typus in Alexandrien vorgenommen wurde[4]). Es ist kein Zweifel, diese Statue ist so komponiert, daß sie ursprünglich nicht vom Rücken gesehen werden sollte und man darf vielleicht vermuten, daß die erste Schöpfung auch hier ein Gemälde gewesen sei. Im Widerspruch dazu sind die erhaltenen, sehr delikat ausgeführten Reliefs an der Basis, die den Nillandschaften nahestehen und durch die der nachschaffende Künstler der Tiberstatue angeregt wurde[5]), vor allem an der Rückseite angebracht. Es folgt daraus, daß der antoninische Bildhauer uns ein Werk überliefert hat, das jünger ist als die ursprüngliche, vielleicht malerische Fassung. Auch dies Werk dürfte der Analogie zum farnesischen Stier entsprechend dem 1. Jahrhundert v. Chr. entstammen[6]). Daran schließen sich dann die Pergamener Prometheusgruppe und das Prometheusrelief im Thermenmuseum[7]). Dem Ende dieses Abschnitts, eigentlich schon der augusteischen Zeit, gehört ein in der Formbehandlung den genannten Basen sehr nahestehendes Grabrelief, die Stele des Artemidoros in Athen[8]) (Abb. 16) an, die über alles auch innerhalb dieser Gattung bisher bekannte hinausgeht.

Einen gewaltigen Aufschwung nahm die Landschaftsmalerei mit der sog. Prospektmalerei des 1. vorchr. Jahrhunderts, wie es scheint, der ersten und einzigen großen Landschaftsmalerei im eigentlichen

[1]) S. jetzt Lippold, Kopien griechischer Statuen, 1923, 31, 48. [2]) Studniczka, Der farnesische Stier, 1903, 175.
[3]) S. jetzt Lippold a. a. O. 138. [4]) Friedrich-Wolters 1543. [5]) Helbig-Amelung 34.
[6]) So erklärt sich auch die von Zahn, Priene 417 aufgezeigte Beziehung zur hellenistischen Reliefkeramik, ebenso wie die von Hekler, Arch. Jahrb. 1909, 35 u. 41 angeführten Analogien.
[7]) Pergamon III, 175ff.; Schreiber, Hell. Rel., Taf. 29. Diesen Hinweis verdanke ich wie manche Anregung G. Krahmer.
[8]) Wace a. a. O. pl. 16, 2; Phot. Alinari 24413.

Sinne innerhalb der antiken Kunst[1]). Und weiterhin ist der Verlauf der antiken Wandmalerei, wie ihn Rodenwaldt aufgezeigt hat, durch den Gegensatz und die Vereinigung dieser römischen Landschaftsmalerei mit der griechisch-figürlichen bedingt. Noch vor der augusteischen Zeit wird im zweiten pompejanischen Stil diese wieder die Hauptsache und drückt die landschaftlichen Hintergründe in die Rolle des Beiwerks herab. Im dritten Stil tritt dann wieder das Landschaftliche stärker hervor und dies ist eine der Tendenzen, durch die eine Wiederanknüpfung an die Architekturmalerei des zweiten Stiles und ihre Ausgestaltung zu jener wirklich-unwirklichen Phantastik des vierten vorbereitet wurde. Es ist nun äußerst bezeichnend, daß sogleich nach dem vollendeten Sieg der Landschaftsmalerei am Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts eine ganz neue und unerhörte Invasion des Landschaftlichen in die Reliefplastik stattfindet. Es entspricht dem Vorsprung der Entwicklung in der Malerei, daß das rein landschaftliche Relief erst dann auftritt, als innerhalb jener (im zweiten Stil) bereits die erste rückläufige Bewegung zum Durchbruch gekommen war. Die Plastik kam hier immer in einigem Abstand. Von der Blüte des landschaftlichen Reliefs in der augusteischen Zeit legen uns zahlreiche noch erhaltene Monumente Zeugnis ab: in erster Linie die unmittelbar mit ihren malerischen Vorbildern vergleichbaren Stuckreliefs eines Hauses bei der Villa Farnesina[2]). Dann unter den römischen Terrakottareliefs die ältere Gruppe der Gattung der Nillandschaften[3]). Hierher auch dürfen wir das Auftauchen landschaftlicher Hintergründe auf den ilischen Tafeln, einem Silberbecher von Bernay und einem Relief im Museum von Tegea rechnen[5]). Und wohl auch die Darstellung des Theseusmythus auf einer gallischen Vase[5]). Wie das Relief von Tegea abweichend von den sonst bisher genannten Beispielen, die mehr der Sphäre der dekorativen Kleinkunst angehören, schon durch seine großen Dimensionen das Vordringen der Landschaft und Architektur in die monumentale Reliefplastik anzeigt, so ist dies im verstärkten Maße bei der größten plastischen Schöpfung des Zeitalters deutlich: den Reliefs

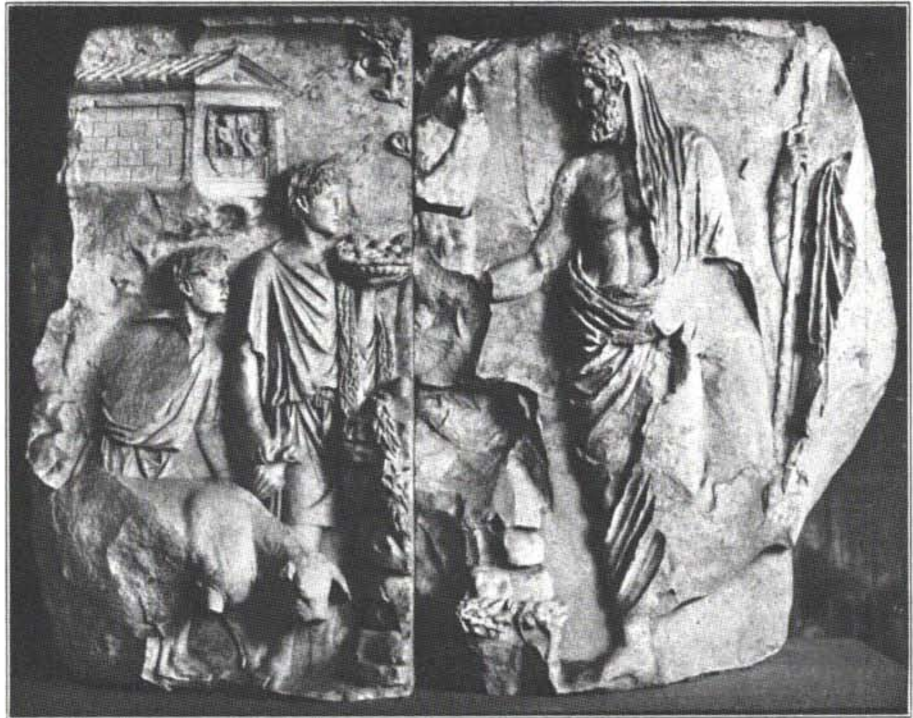


Abb. 17. Penatenopfer der Ara Pacis. (Phot. Alinari.)

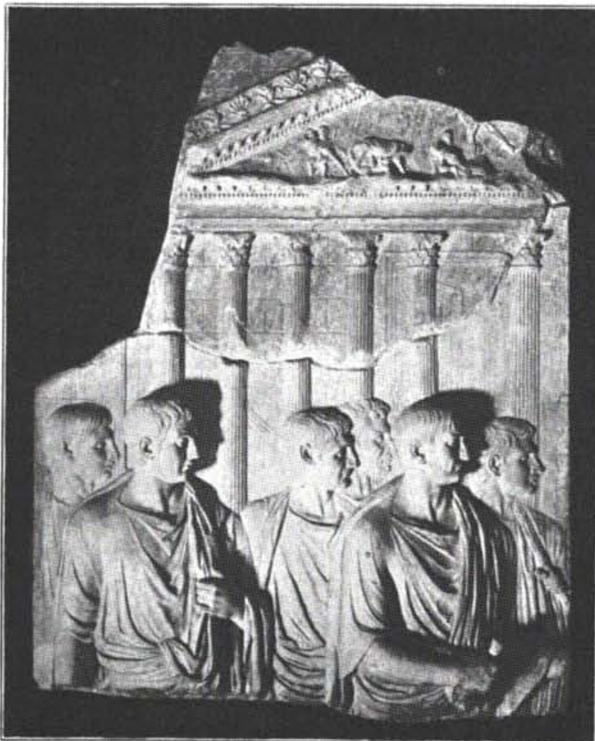


Abb. 18. Relief im Lateran. (Phot. Alinari.)

[1]) Rodenwaldt, Die Komposition d. pomp. Wandgemälde 1912.
[2]) Röm. Mitt. 1911, Bulle a. a. O. Taf. 298.
[3]) von Rhoden-Winnefeld S. 155ff.
[4]) S. o. S. 101 Abb. 16.
[5]) Dechelette, Les vases de la Gaule romaine II, 278 Nr. 77a.

der Ara Pacis in Rom selbst, von denen zwei landschaftlichen Charakter mit figürlicher Staffage haben. Nicht zu trennen von der Kunstart dieser ist die Gruppe der fälschlich hellenistisch genannten Reliefbilder, die die ältesten im Original erhaltenen umfaßt und deren Hauptvertreter die beiden Grimanischen Brunnenreliefs in Wien sind[1]). Schon Dragendorff[2]) hat den Ursprung in Rom, freilich ohne Grund, im voraugusteischen, vermutet. Eine sichere Basis für die Datierung der Reliefs und ihre Scheidung in Gruppen haben die Untersuchungen von Sieveking ergeben[3]). Die von ihm vorgenommene Klassifizierung trifft im wesentlichen das richtige[4]). Neuerdings hat er, Studniczka[5]) folgend, seine frühere Datierung der Grimanigruppe aufgegeben und sie für claudisch erklärt[6]); wie mir scheint, ohne Grund, denn für die Brunnenreliefs die der Ara Pacis als Terminus post quem mit Studniczka anzunehmen, zwingt die wirkliche Entwicklung nicht. Zunächst dringt doch gewiß die reine Landschaftsmalerei ins Relief vor (Grimanireliefs) und setzt sich dann an dem monumentalen Werk der Ara Pacis (Abb. 17) mit den Traditionen figürlicher Darstellung auseinander[7]).

Wie sich innerhalb dieser Reliefgruppe eine der Wandmalerei in einigem Abstand parallele Entwicklung verfolgen läßt, was hier zu weit führen würde, so bezeugen uns auch andere für unsere Frage bedeutsame Monumente die gleiche. Ein Überwiegen des Figürlichen über das architektonische Beiwerk macht sich bereits wieder in den sog. Vallaschen Reliefs, die man früher der Ara Pacis zuschrieb, geltend[8]). Die Architektur wird hier in die Rolle eines Hintergrundprospektes herabgedrückt und ebenso auf dem Bruchstück eines monumentalen Reliefs im Lateran[9]) (Abb. 18), das weder augusteisch[10]) noch trajanisch[11]), sondern claudisch[12]) ist. Ein stärkeres Wiederhervortreten des Landschaftlichen, der Entwicklung des dritten pompejanischen Stils entsprechend und wieder in etwas Abstand von der Malerei, zeigt die etwa unter der Regierung des Nero entstandene Basis[13]) von Cervetri. Doch bildet auf den beiden letztgenannten Monumenten im Gegensatz zu der freien, räumlich-malerischen Darstellung der augusteischen die Architektur nur eine Hintergrundskulisse, in der alles in eine Ebene projiziert ist. Der Stufe des vierten pompejanischen Stiles entsprechen dann zwei andere Monumente: es sind dies einmal Reliefs, welche eine Stadtvedute und unter anderem die Arbeiten zur Trockenlegung des Fucinersees darstellen[14]) (Abb. 19). Und weiter die bekannten Reliefs vom Grabmal der Haterier[15]), die mit ihrer seltsamen Mischung von Realem und Phantastischem unmittelbar an Wandmalereien des vierten Stiles erinnern. Hier wie dort ist das Interesse an Landschaft und Architektur fast ausschließlich und mit der figürlichen Staffage äußerst sparsam umgegangen. Auf den Fuciner Reliefs sieht man Wasser mit Schiffen und Schilf, Felsen, Bäume, Wege, eine Stadt, Villen und Heiligtümer fast ohne Staffage; letztere nur belebt durch ein paar Götterbilder. Und das Gleiche ist auf den Reliefs vom Hateriergrabmal mit Gebäuden aus der Umgebung des römischen Forums der Fall. Hier

[1]) Ihren Ursprung in Italien macht schon das Material unzweifelhaft, s. Arch. Jahrb. 1896, 82.

[2]) Bonner Jahrbücher 1898, 104ff.

[3]) Zu Brunn-Bruckmann, Taf. 621ff.

[4]) Einwände von M. Bieber, Röm. Mitt. 1911, 224 Anm. 2 hat Sieveking BPHW 1911, 1239 widerlegt.

[5]) Arch. Jahrb. 1906, 77ff.

[6]) Terrakotten der Sammlung Loeb II zu Taf. 116.

[7]) Wichtig für die Klassifizierung der hellenistischen Reliefbilder bleiben auch die Untersuchungen von Wace, Pap. Brit. Sc. Rome V, 184ff. Dagegen haben die neuesten Erörterungen des Themas durch Guttmann a. a. O. und Pagenstecher a. a. O. wenig weitergeführt. Insbesondere konnte letzterer das Auftreten idyllisch genrehafter Elemente in Unteritalien nur an Werken der Kleinkunst nachweisen (S. 26ff.) und die Rückführung dieser Gattung auf Alexandrien (S. 39ff.) bleibt nach wie vor unbeweisbar. Für die späteren Stücke würde gerade ein bis ins einzelnste durchgeführter Vergleich mit der Trajanssäule weiterführen können. — Die neueste Untersuchung von Schober, Jahrbuch f. Kunstgesch. II 36ff. berührt sich in manchen Punkten mit meiner Darstellung, geht aber m. E. mit der Behauptung, daß die volle Blüte des landschaftlichen Reliefs mit dem Aufkommen der ausgebildeten Raumdarstellung im Relief (S. 47) zusammenhänge, zu weit. Die Grimanireliefs sind rein räumlich weniger stark als vieles hellenistische. Ich kann deshalb auch seiner Anschauung, daß es sich um Kopien älterer Werke hier handelt, nicht zustimmen.

[8]) Petersen, Ara Pacis Taf. VII, 2, vgl. o. S. 27; dazu jetzt ein neu gefundenes Relief mit einem jonischen Tempel im Antiquarium Communale.

[9]) Von Petersen, Röm. Mitt. 1895 Taf. V zusammengesetzt, vgl. Strong 238, Springer-Michaelis, 9. Aufl. 503.

[10]) Furtwängler bei Wace, Pap. Brit. Soc. Rome IV, 248.

[11]) Wace a. a. O. 247ff.

[12]) Sieveking, BPHW. 1911, 1239.

[13]) Strong pl. XXXII.

[14]) Rev. arch. 1878, pl. XIII—XV, Rostowzew a. a. O. S. 159ff. Ant. Denkm. III Taf. 31.

[15]) Literatur bei Helbig-Amelung 1192ff., dazu jetzt auch Bulle, Arch. Jahrb. 1911, 163. Neben dem Zusammenhang mit den Inschriften und der hier dargestellten kunstgeschichtlichen Entwicklung beweist den flavischen Ursprung die unkonventionelle, flotte, malerische Arbeit, am besten zu erkennen bei Spano, Atti Napoli 1906 Taf. I.

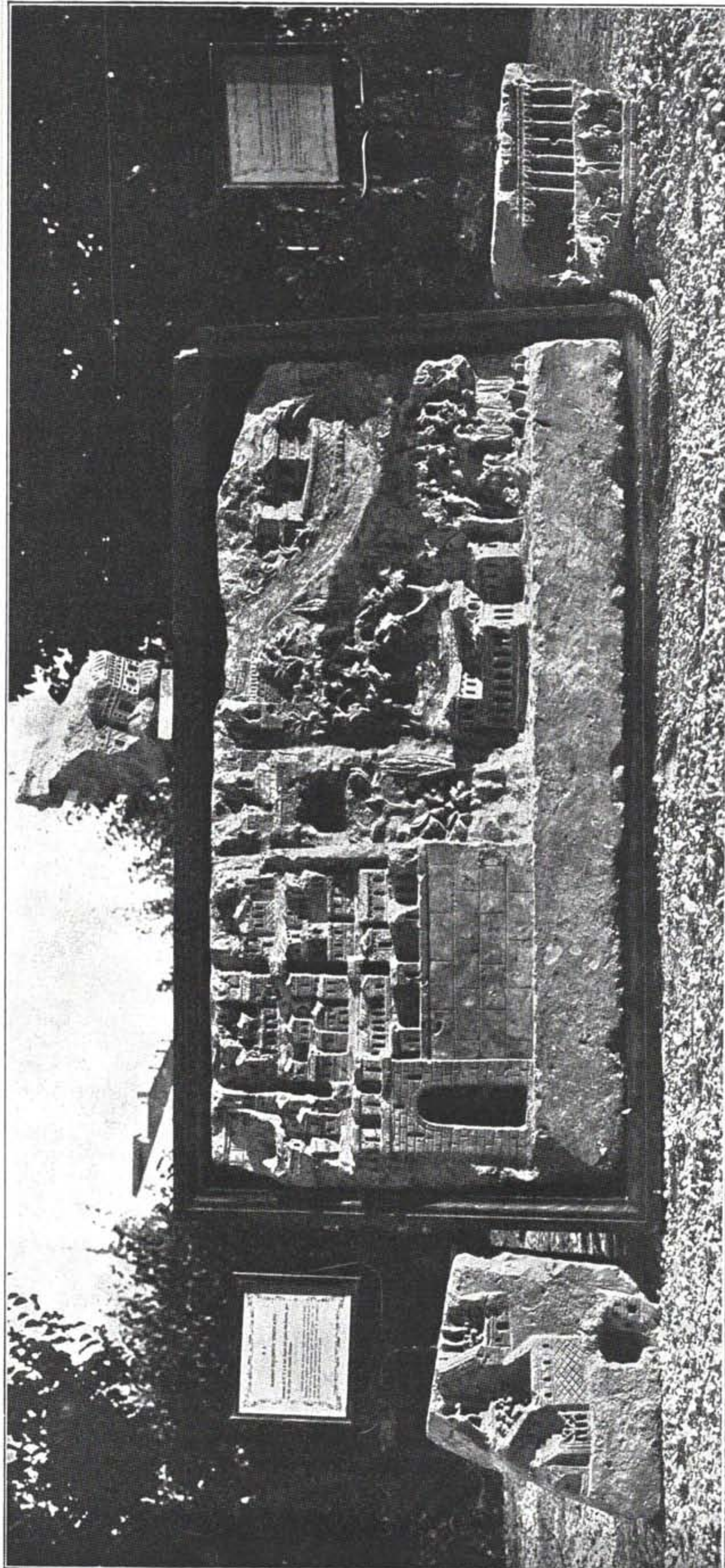


Abb. 19. Reliefs vom Fucinersee. (Phot. Gargioli.)

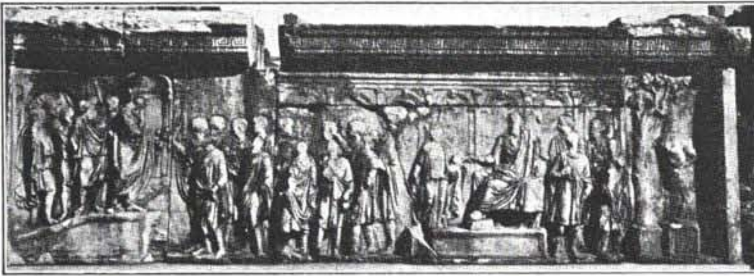


Abb. 20. Relief an der Rostraschranke. (Phot. Alinari.)

ist einerseits die Absicht zur Darstellung wirklicher Gebäude schon aus den beigefügten Inschriften unverkennbar. Andererseits stimmt weder das Colosseum noch der in seinem Standort deutlich bezeichnete Titusbogen zur Gestalt der wirklichen Monumente und endlich ist das räumliche Verhältnis der Bauwerke zueinander durchaus nicht wiedergegeben, sondern diese sind einfach nebeneinander gereiht, wie es das Bildfeld ergab. Was hier entstand, ist eine pittoreske Vedute[1]). An diese für die flavische Zeit charakteristische Entwicklung schließt sich erneut eine gewisse Reaktion in der trajanischen. Sie wird uns bezeugt durch die beiden großen Schranken von der Rostra des Forums[2]) (Abb. 20), auf denen sich als Hintergrundsprospekt die hauptsächlichen, den Platz umgebenden Gebäude angebracht finden; ihre Gestalt und Reihenfolge ist möglichst genau festgehalten und, um diese auf den beiden getrennten Reliefs deutlich zu machen, je zweimal an den Enden ein gleiches Monument wiederholt. Trotzdem ist die Lage der Gebäude in ihrer räumlichen Beziehung durchaus nicht naturgetreu oder illusionistisch wiedergegeben. Vielmehr sind sie einfach bescheiden im Hintergrund nebeneinander gereiht. Ein anderer, in dieser Rücksicht konservativer Zweig innerhalb der Kunst des ersten nachchristlichen Jahrhunderts wird durch andere Monumente bezeugt: das Budapester Relief (s. o. S. 84), das flavische Opferrelief aus Pompeji (s. o. S. 29, Abb. 5), die Reliefs des Titusbogens und den Fries vom Nervaforum[3]). Bei diesen Monumenten halten sich landschaftliches und architektonisches Beiwerk durchaus in der Tradition der hellenistischen Reliefplastik als mehr oder weniger bedeutende Requisiten zurück. In der Nachfolge dieser Kunstrichtung steht der Beneventer Trajansbogen und der monumentale Schlachtfries vom Trajansforum, der im Konstantinsbogen verwendet ist.

Nicht an diesen Seitenzweig, sondern an die Hauptentwicklung des landschaftlichen Reliefs im ersten nachchristlichen Jahrhundert schließt die Trajanssäule mit ihrer Übertragung des ganzen, reichen, landschaftlich-architektonischen Charakters der Triumphalmalerei in die monumentale Plastik an. In einem gewissen Sinne bedeutet, so weit wir sehen können, diese Übertragung eine letzte Steigerung der skizzierten Entwicklung; in der wirklich großen, monumentalen Plastik der vorhergehenden Zeit, z. B. auch an der Ara Pacis, hat sich das landschaftliche Element doch auf gewisse Stoffkreise beschränkt. Es tritt nur in den mythologisch-allegorischen Reliefs auf und fehlt in den großen historischen Figurenfriesen. Wenn es auch nachher stärker das historische Relief durchsetzt, wie die aufgeführten Beispiele zeigen, so bleibt es doch dort, entsprechend der allgemeinen Stilentwicklung, verhältnismäßig untergeordnet. Weder die Fuciner Reliefs noch die vom Hateriergrabmal gehören der Monumentalkunst an. Mit Rücksicht darauf aber geht die Trajanssäule über alles bisherige hinaus. Und als Ergänzung zu dieser Feststellung mag bemerkt werden, daß mit Ausnahme eines unmittelbar zeitlich anschließenden Werkes, wie es der wohl hadrianische Fries mit römischen Soldaten im Schilf im Thermenmuseum ist[4]) und mit Ausnahme der schwachen Nachwirkung auf der Markussäule und eines Wiederauflebens in der severischen und dann in der konstantinischen Plastik

---

1) Der Versuch von Frottingham, Am. Journ. Arch. 1912, 376ff, den Bogen auf der Via Sacra als den Konstantinsbogen, der schon in flavischer Zeit bestanden habe, zu interpretieren, ist von Grossi-Gondi, L'arco di Costantino 1913 S. 16 widerlegt worden, vgl. auch meine Bemerkungen Röm. Mitt. 1920, 143ff. Nicht hierher gehören die fälschlich für neronisch (zuletzt Bieber, Theaterwesen S. 18ff. mit Literatur) geltenden Reliefs im Athener Dionysostheater, auf denen die Akropolis erscheint; sie entstammen erst hadrianischer Zeit.

2) Vicsonti, Deux actes de Domitian, 1823. Jordan, Topographie I, 2, 221; Cantarelli, Bull. comm. 1889, 101ff. Hülsen, Röm. Mitt. IV, 240, Loeschcke, Arch. Anz. 1891, 14. Hülsen, Röm. Mitt. VII, 287. Petersen, ebd. XII, 326 und Abhandl. f. A. von Oettingen 1898, 130ff. Lenkins, Am. Journ. 1901, 58ff. Richter, Beiträge zur römischen Topographie II, 1903, 25. Hülsen, Forum Romanum 2. Aufl. 1905, 92ff. Carter, Am. Journ. 1910, 310 ff. Ruggiero, Il foro romano 1913, 366. Daß der Kaiser auf der Adlocutionsschranke einen Bart habe, ist freie Phantasie. Es ist nur der untere Halsteil erhalten, alles andere zerstört.

3) Monumenti X, 40ff. Brunn-Bruckmann 489. Blümner, Annali 1877, 5ff. Treffende Bemerkungen von Bulle, Arch. Jahrb. 1919, 170 Anm. 4.

4) Boll. d'Arte 1912 S. 177.

etwas Vergleichbares in der späteren antiken Monumentalkunst nicht mehr auftritt[1]). Besonders lehrreich ist darin schon ein Vergleich mit der Markussäule, die gegenüber der des Trajan das Landschaftlich-architektonische stark beschränkt.

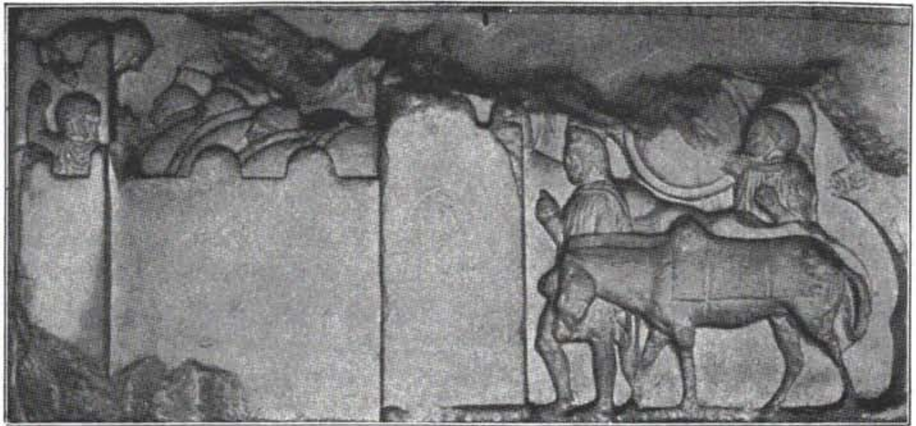


Abb. 21. Relief vom Nereidenmonument. (Nach Winter.)

In einer anderen Beziehung aber bedeutet die Art, in der hier malerische Vorlagen ins Relief umgesetzt wurden, gegenüber dem Höhepunkt dieser Richtung in der flavischen Kunst an den Fuciner- und Haterierreliefs, ja auch gegenüber der Ara Pacis und der Grimanigruppe der „hellenistischen" Reliefbilder sowie den Stuckreliefs aus der Farnesina eine Rückbildung. Es ist das das Verhältnis der Figuren zu ihrer landschaftlichen und architektonischen Umgebung. In der Malerei selbst pflegt das Größenverhältnis im allgemeinen der Wirklichkeit zu entsprechen. Dies ist gerade in der der augusteischen Zeit, etwa an den esquilinischen Odysseefresken, besonders deutlich und erfährt nur gelegentlich eine unbedeutende Verschiebung zugunsten des Figürlichen[2]). Dementsprechend sind auch die Proportionen zwischen Figuren, Landschaft und Beiwerk auf malerischen Vorlagen besonders nahestehenden Werken ziemlich naturgetreu. So schon in älterer Zeit auf der Berliner Metrodorstele und dem Münchener Opferrelief[3]), sowie dem Relief von Tralleis. Doch hatte die Reliefplastik größeren Stiles bei der Übertragung landschaftlicher und architektonischer Bestandteile aus der Malerei stets gewisse Schwierigkeiten zu überwinden: die illusionistischen Mittel der Landschaftsmalerei, die doch immer mit ganz anderen Tiefenwirkungen, Raumproblemen und Verkürzungen das Nahe fern erscheinen lassen, standen der stets mehr mit dem Greifbaren zu rechnen gezwungenen Plastik nicht zur Verfügung. Deshalb macht sich bei allen größeren Versuchen im landschaftlichen Relief eine gewisse Disharmonie der Proportionen fühlbar: das Figürliche tritt stärker hervor, es bleibt auch hier das eigentliche Element der Plastik. Das ist schon an den älteren Monumenten deutlich, denen der altorientalischen Künste sowohl wie dem Silbertrichter mit der Stadtbelagerung aus Mykenae und den großen lykischen Relieffriesen; bei letzteren ist die Schwierigkeit klar ins Bewußtsein der Bildhauer getreten und allzu große Disharmonien sind nach Möglichkeit gemieden. Das zeigen besonders deutlich diejenigen Reliefs des Nereidenmonumentes von Xanthos, in denen Heereshaufen innerhalb von Stadtmauern gezeigt werden[4]) (Abb. 21). Die Figuren innen sind hier nicht unbedeutend kleiner als die draußen, weil sie unmittelbar zum Vergleich mit der umgebenden Architektur herausfordern. Und aus dem gleichen Grunde verzichtet wohl der Meister der Städteveduten von Pinara (s. o. S. 125) überhaupt auf jede figürliche Staffage. Unbedenklicher ist die Architektur den Figuren auf den etruskischen Urnenreliefs untergeordnet. Der in ihrer Technik ungleich stärker mit der Malerei wetteifernden augusteischen Plastik war es möglich, auch hierin einen gewissen Ausgleich zu schaffen: an den Stuckreliefs aus der Farnesina, an den Grimanischen Brunnenreliefs und ihren Verwandten, an der Ara Pacis (Abb. 17) wird man sich kaum der Schwierigkeit bewußt. Immerhin äußert sich auch hier, wenn auch in unbedeutenden Zügen[5]), eine gewisse, den illusionistischen Eindruck störende Proportionsverschiebung im Detail; wie eine solche sich auch an den Basen der Nilstatue und des farnesischen Stiers nachweisen läßt. Stark zu Ungunsten des Landschaftlichen muß innerhalb der Triumphalmalerei die altertümliche landkartenartige Darstellungsform die Größenverhältnisse verschoben haben, wenn überhaupt die einzelnen Vorgänge noch deutlich werden sollten. Einen Nachklang davon haben wir in den Fresken vom Grabmal des Fannius, wo eine starke Willkür sich nicht nur im Verhältnis der Figuren zur Architektur, sondern auch der Figuren untereinander geltend macht (s. o. S. 79).

[1]) Etwas anderes ist die an zahlreichen Reliefs nachweisbare Übertragung malerischer Vorbilder, die anknüpfend an die sog. „hellenistischen" Reliefbilder in antoninischer Zeit innerhalb der dekorativen Kunst einen besonderen Aufschwung nahm. Vgl. die beiden Stücke im Thermenmuseum Paribeni, Guida Nr. 58 u. 532.

[2]) Rostowzew a. a. O. S. 14. [3]) Ebd. S. 12. [4]) Winter 265, 4, 5. [5]) Petersen, Ara Pacis 55.

Mit Rücksicht auf den architektonischen Rahmen sind hier ähnlich wie am Nereidenmonument von Xanthos die Figuren innerhalb einer Festung ungleich kleiner als draußen. Solche Darstellungsweise wirkt in den ilischen Tafeln und den damit zusammenhängenden Monumenten nach. Die große Triumphalmalerei jedoch war nach Ausweis des Gründungssagenfrieses vom Esquilin in augusteischer Zeit längst darüber hinausgewachsen. Und die landschaftlichen Stimmungsgehalte, die in der Beschreibung vom Triumphzuge des Titus (s. o. S. 124) noch durchschimmern, können nur mit den Mitteln einer Landschaftsmalerei im eigentlichem Sinne, in der das Figürliche zur Staffage herabsank, wenn es nötig war, zum Ausdruck gekommen sein. Die flavische Plastik hatte an den Reliefs vom Fucinersee und vom Grabmal der Haterier, endlich auch an den sparsamen Architekturkulissen des Titusbogens, bis zum äußersten als unmittelbare Vertreterin einer solchen landschaftlichen Kunst mit figürlicher Staffage in richtigem Größenmaßstab gearbeitet. Im übrigen hatten die genannten Reliefs des ersten nachchristlichen Jahrhunderts bis herab zu den trajanischen Forumsschranken die Schwierigkeit verschleiert, indem sie die Architektur als Hintergrundsprospekt, den man sich beliebig fern denken konnte, hinter den Figuren sichtbar werden ließ.

Auf der Trajanssäule dagegen wird das Problem im weitesten Umfange angefaßt und ganz entgegengesetzt den landschaftlichen Tendenzen der flavischen Zeit gelöst. Landschaft und Architektur halten sich hier nicht bescheiden im Hintergrunde, sondern durchsetzen das Ganze. Aber sie bleiben im Größenmaßstab in einem geradezu schreienden Mißverhältnis den Figuren untergeordnet. An sich wäre es möglich gewesen, mit den Mitteln der augusteischen oder der flavischen Landschaftsplastik das Figürliche unterzuordnen, als Staffage zu behandeln. Das hat der Künstler nicht gewollt, sondern das gerade Gegenteil. Er konnte aus den oben angeführten Gründen auf die Übertragung des Landschaftlich-architektonischen aus der Triumphalmalerei nicht verzichten. Aber er hat schon in den äußeren Größenverhältnissen diese Dinge der Darstellung der Figuren und der Figurenmassen, häufig wie in den Bauszenen fast bis zum Grotesken, untergeordnet. Es ist unmöglich hier das Einzelne aufzuzählen. Jeder Blick auf die Reliefs überzeugt davon. Immerhin ist es wichtig, sich klarzumachen, daß in diesen Dingen eine bewußte künstlerische Tendenz liegt. Der Meister, der durch das Mißverhältnis zwischen den Soldaten und den kleinen Lagermauern beispielsweise dazu gezwungen wurde, Bausteine, die jene halten, viel größer zu machen als solche, die in diesen sind, hat sich ganz bewußt mit dem Problem auseinandergesetzt und zugunsten des Figürlichen entschieden. Der Kampf, der seit dem Eindringen des Landschaftlichen in die Reliefplastik, ähnlich dem innerhalb der Malerei, aber ungleich drastischer, sich abgespielt hatte, ist für ihn endgültig entschieden. Auch von diesem Standpunkte aus wird es verständlich, daß nach der Trajanssäule nur noch spärliche Vertreter der Gattung in der großen Monumentalplastik auftreten, in denen dann Landschaft und Architektur mit Ausnahme der severischen Reliefs wieder zu einer bescheideneren Rolle zurückgedrängt sind. Das landschaftliche Relief war innerhalb der antiken Kunst eine Episode gewesen. Der Meister, der es im größten Maßstabe an einem monumentalen Werk angewandt hat, hat ihm das Todesurteil gesprochen.

Diese Tatsache ist nun wichtig zum Verständnis des Werkes. Kennten wir nicht vor der Trajanssäule die Blüte des landschaftlichen Reliefs von der augusteischen bis zur flavischen Zeit, so könnte man versucht sein, in der Herrschaft des Figürlichen auf der Trajanssäule eine selbstverständliche Forderung der Übertragung eines malerischen Stoffgebietes in die Reliefplastik zu sehen, obwohl Beispiele der neueren Kunstgeschichte davor warnen müßten. So aber kann von einer künstlerischen Ursprünglichkeit keine Rede sein. Der Bildhauer, dem das Reliefwerk verdankt wird, einer der größten seiner Zeit und kein unbedeutender überhaupt, verfügte wie im Figürlichen, so auch im übrigen natürlich über alle Kunstmittel der Epoche. Wenn er ersteres zu absoluter Herrschaft erhob, so müssen wir daraus folgern, daß er hierin die eigentliche Aufgabe sah, daß er Landschaft und Architektur nur als Beiwerk betrachtete. Einer Auffassung, wie der von manchen Erklärern gelegentlich geäußerten, daß man, um den Sinn der Darstellungen zu verstehen, zunächst Landschaft und Architektur für sich betrachten müsse, um daraus ein Bild der dargestellten Örtlichkeiten zu gewinnen, und dann in dies die Handlungen der Figur einzusetzen[1]), entzieht diese Tatsache jeden Boden. Denn von hier aus ergibt sich lediglich aus der Entwicklung des landschaftlichen Reliefs und der Stellungnahme der Trajanssäule zu ihr die Bestätigung einer Voraussetzung, die unseren ganzen Einzelinterpretationen zugrunde lag und die allein schon durch die dort festgestellten künstlerischen Absichten

[1]) z. B. Cichorius III, 212, dessen Erklärung wie auch Petersens zumeist durchweg dies Prinzip zugrunde liegt.

und Zusammenhänge ihre Berechtigung erhielt: zunächst sind die figürlichen Kompositionen als solche Hauptproblem und Ziel der Darstellung. Landschaft und Architektur werden als sachlich geforderter, füllender und kompositionell sekundär verwendbarer Bestandteil untergeordnet.

Noch von einer anderen Seite her läßt sich dies Verhältnis beleuchten: auf Schritt und Tritt begegnet man in der Landschaft und Architektur Nachlässigkeiten und Fehlern der Ausführung — über einige solcher Fälle wird noch gelegentlich der Erörterung des Herstellungsprozesses zu reden sein, — denen gegenüber die Fehler oder Nachlässigkeiten in der Zeichnung der Figuren ganz verschwindend gering sind. Auch von dieser Tatsache, die z. B. auch von Cichorius wiederholt hervorgehoben ist, überzeugt jeder Blick auf die Reliefs. Es mag hier dahingestellt bleiben, inwieweit sie ihre Begründung in weniger detaillierter Durchführung der den ausführenden Steinmetzen gegebenen Vorlagen findet (s. u. im letzten Kapitel), wie weit sie der Verwertung geringerer Hände für diese Dinge entspringen und wie sonst immer man die Tatsache erklären mag. Doch lehrt sie das Eine mit Sicherheit: es kam dem Meister auf die Genauigkeit in der Ausführung dieses Beiwerks ungleich weniger an als auf die der figürlichen Teile. Wäre es ihm zunächst daran gelegen gewesen — und diese Voraussetzung liegt allen bisherigen Erklärungen der Säulenreliefs zugrunde — in erster Linie landschaftliche und architektonische, topographische, militärgeographische Genauigkeit und Treue zu erzielen, so müßte das Verhältnis umgekehrt sein.

Alledem entspricht es weiterhin, daß sich reine Landschaft mit Staffage innerhalb der Säulenreliefs nur am Anfang und Schluß, wo die zu geringe Höhe des Reliefbandes keinen anderen Ausweg ließ, findet (s. o. S. 112). Sonst dominiert überall mehr oder weniger stark das Figürliche. Gelegentlich bis zum fast völligen Verschwinden landschaftlichen Beiwerks, indem rein figürliche Kompositionen auf glatten Reliefgrund aufgesetzt sind (Bild V/VI, X, XXXVII—XL). Hierin mag man einen Anschluß an ältere Reliefplastik sehen, da sich auffallenderweise solche Teile nur im ersten Viertel des Reliefbandes finden. Im allgemeinen besteht denn auch das Bestreben den Grund, soweit er nicht von Figuren eingenommen wird, möglichst dicht zu füllen. Und diese Tendenz wird gerade mit der fortschreitenden Erzählung immer stärker. Es mag sein, daß damit der Künstler der Wirkung seiner Reliefs an der Säule als eines möglichst lückenlosen, musivischen Schmuckes hat Rechnung tragen wollen.

* * *

Es ist unmöglich hier den Einzelheiten der Geländedarstellung nachzugehen. Eine solche Untersuchung würde sich einerseits mit allen Einzelfragen der geschichtlichen Interpretation auseinanderzusetzen haben, andererseits für das künstlerische Verständnis nicht sehr viel weiterführen. An verschiedenen technischen Details könnte man dabei eine größere Zahl ausführender Hände scheiden. Es finden sich an der Säule fast alle Spielarten der Darstellung des Erdbodens, die wir sonst in landschaftlichen Reliefs, insbesondere den „hellenistischen" Reliefbildern kennen. Nur auf zwei Eigentümlichkeiten sei hier aufmerksam gemacht. Schon der Telephosfries hatte in seiner weichen Stilart die Ränder der gelegentlich verwandten Felsen um die Figuren herum bis zur vollen Reliefhöhe vorgezogen. Diese Tendenz zeigt sich noch stärker am Archelaosrelief und sie führt dann in der augusteischen Grimanigruppe zu dem Höhlenprinzip[1]), in dem auf glattem Reliefgrund figürliche Bestandteile innerhalb eines höhlenartigen Geländerahmens ihren Platz erhalten. Dies Prinzip, das dann vergröbert gelegentlich in den späteren Reliefbildern auftritt, findet sich vereinzelt auch auf der Trajanssäule bei der Darstellung des Danuvius am Anfang und noch einmal in Bild XXIX/XXX (Taf. 17, unten rechts), später so deutlich nicht wieder. Es ist also auch darin ein dann abgeworfener Bestandteil der Überlieferung zu erkennen.

Auf der anderen Seite steht die Ausbildung eines neuen Kunstmittels an der Säule. Es ist das die Geländekulisse, hinter der Figuren, hier ganze Züge und Massen, hervorkommen oder verschwinden. Das gleiche Kunstmittel hatte die große Malerei des 5. Jahrhunderts, an der Spitze Polygnot, angewendet. Gruppierte Geländelinien dienten hier dazu die Figuren vom Zwange der Friesreihung zu befreien und locker im Bildraum zu verteilen. Und als eine natürliche Konsequenz ergab sich daraus, daß man Gestalten gelegentlich durch die so entstandenen Geländekulissen überschnitt. Schwache Nachwirkungen dieser Kunst-

[1]) Sehr richtig betont den grundsätzlichen Gegensatz solcher Darstellung zur hellenistischen neuerdings Schober, Jahrbuch f. Kunstgeschichte II 30ff.

art kann man noch im 4. Jahrhundert und wenig später nachweisen[1]. Doch im Ganzen scheint auch die spätere Malerei wenig Gebrauch davon gemacht zu haben, sowohl im Hellenismus[2] wie in der frühen Kaiserzeit[3], wo namentlich im vierten Stil das Motiv etwas stärker ausgebildet wird. Doch handelt es sich immer nur um einzelne, über dem Rande einer Felskulisse erscheinende Figuren. Und das gleiche ist auf den wenigen Beispielen der Plastik, die älter sind als die Trajanssäule, der Fall. Hierher gehört ein Relief mit säugender Wölfin im Hofe des Museo Pio Clementino des Vatikan[4], wo zwei Hirten mit dem Oberkörper über einem Höhlenrande sichtbar werden, und einige Figuren am Friese des Nervaforums. Mit letzteren verbindet sich auch darin wieder der Trajansbogen von Benevent. Die ungemein viel stärkere Ausbildung und ganz andere künstlerische Verwendung, die dies Motiv auf der Trajanssäule erfuhr, zeigt sich z. B. in der unmittelbaren Nachwirkung auf dem fest in den Beginn der Regierungszeit Hadrians datierten Altar von Ostia im Thermenmuseum[5]. In der Tat hat also der Trajanssäulenmeister kaum in Anknüpfung an eine ältere Tradition dies Kunstmittel ausgebildet; dazu stimmt, daß es wiederum im ersten Teile des Reliefbandes zunächst ganz bescheiden und nebensächlich, vereinzelt nur auftritt (XVI = Taf. 11 links oben; XXV = Taf. 15), nur als Versatzstück hinter den Figuren, XXIX = Taf. 17, XLI = Taf. 22). Erst im zweiten Viertel wird es bedeutender ausgestaltet und dazu verwendet ganze Figurengruppen zusammenzuschließen, von einander zu trennen, kurz, die figürliche Komposition als feste Fassung zu umgeben. Weiterhin im zweiten Kriege findet sich überall in immer wachsender Dichtigkeit die Geländekulisse verwendet.

Schon Petersen[6] hat bemerkt, daß es sich hier nicht um ein bloßes Mittel den gebirgigen Charakter der Landschaft zu verdeutlichen handeln kann, da schon die ungleichmäßige Verteilung und das Fehlen am Anfang eine solche Erklärung ausschließt[7]. Allerdings wird man ihm darin, daß dies Verfahren nur aus technischer Bequemlichkeit gewählt sei, nicht beistimmen können. Keineswegs erklärt die Tatsache, daß es „einfacher war, die unteren Teile der weiter im Grunde befindlichen Figuren auf solche Weise verschwinden zu lassen", den kolossalen Umfang, den Geländekulissen nach und nach im Säulenrelief eingenommen haben. Schon Bilder wie LI (Taf. 25), wo gar kein Konflikt von weiter im Grunde befindlichen Figuren mit davorstehenden eintreten konnte, zeigen, daß hier höhere künstlerische Absichten maßgebend gewesen sind. Hier beispielsweise dient dies Mittel dazu, den Zug hinter dem Kaiser zum Teil zu verdecken und ihm zu subordinieren (s. o. S. 79), so, wie in Bild LXIII (Taf. 30) etwa auf diese Weise mit der gleichen Wirkung auch die wohltuende Unterbrechung eines einförmigen Heereszuges ermöglicht wurde. In jenen anderen Fällen, die Petersen im Auge hatte, wurden Figurenreihen oder -gruppen verschiedener Gründe so voneinander geschieden und die klare Wirkung der einzelnen Massenbestandteile gleichzeitig mit der der räumlichen Tiefe verstärkt. Das Mißverhältnis der Größe der Figuren und des Geländes wird freilich in allen diesen Fällen noch ungleich aufdringlicher als sonst. Gewiß sind vielfach Berge gemeint, aber Berge von Hügeln[8] und Hügel von Erdhaufen, etwa in Bild LXV (Taf. 31; s. o. S. 48), zu unterscheiden, wird so vollends unmöglich[9].

Das wird noch durch die eigenartige Perspektive der Säulenreliefs verstärkt. Es ist beispielsweise ganz unmöglich zu behaupten, daß Gebäude auf Bergeshöhen gelegen seien, weil sie im Bilde an den oberen Rand geschoben sind[10], und ebenso falsch ist es als Schauplatz eine Ebene anzunehmen, wo Gebäude und Figuren im Vordergrunde des Bildfeldes stehen. Weiter hat Petersen mit Recht darauf aufmerksam gemacht[11], daß im Relief die landschaftliche Umgebung nur im Hintergrund und zu Seiten der Figuren im allgemeinen zur Darstellung kommen kann. Seiner Folgerung, daß infolge der Rechtsbewegung der Römer der Künstler nur die Möglichkeit habe als Hintergrund zu zeigen, was sie zu ihrer Linken hatten, können wir indessen

---

[1] Einige Beispiele: Attische Vase, Neapel 2711, Apulische ebd. 31 mit Orestes und Elektra, Relief mit Korybanten im Piräusmuseum s. o. S. 125, vgl. auch zu den Nymphenreliefs Wace, Pap. Brit. Sc. Rome V, 174.

[2] Reflex davon Urne II, 61, 11 und III, 68.

[3] Herrmann-Bruckmann 18 und 45, Helbig, Atlas Taf. VII und XVII, Rodenwaldt S. 61 Fig. 8 und 153 Fig. 25, 154, 164, 192.

[4] Amelung, Vatikankatalog II 9, 37b.

[5] Helbig-Amelung 1463, Strong pl. 73/74, Bovermann, Roman sacrificial Altars, Lancester 1913, 17 Nr. 9 mit Abb.; hierher gehört wohl auch das ludovisische Relief mit Paris und Oinone, Schreiber, Taf. 23.

[6] I, 70.

[7] Demgegenüber muß die Auffassung von Davis, Journ. Rom. Stud. 1920, 20 als Rückschritt betrachtet werden.

[8] Vgl. Vaschide, Histoire de la conquête romaine de la Dacie 1903, 54ff.

[9] Vgl. auch Petersen 1, 79.

[10] Wie es Cichorius häufig und beispielsweise Antonescu, Cetatea Sarmicegetusa reconstituita, Jassy 1906, 57 tut.

[11] I, 8.


Abb. 22.

keineswegs zustimmen. Vielmehr ist es selbstverständlich, daß er die Freiheit hatte der wirklichen Richtung zuwider aus inhaltlichen oder formalen Gründen bedeutsame Landschaft und Architektur zu zeigen, wo er wollte.

Neben den mehr oder weniger als gebirgig gekennzeichneten Bodenformationen, neben Flüssen und Meer besteht das landschaftliche Beiwerk fast ausschließlich aus Bäumen. Jene reiche Fülle vegetabilischen Details an Pflanzen und Gräsern, wie sie an der Ara Pacis und den verwandten Monumenten auftritt und z. B. auch auf den Nillandschaften, findet sich hier nicht. Kaum daß einmal, wo es ein sachliches Motiv, das Fressen eines Tieres, erfordert (Bild CLV = Taf. 73), spärliche Gräser das Erdreich beleben. Und auch die Darstellung der Bäume ist sehr bezeichnend ungleich stark verteilt. Im ersten Teil des Reliefbandes sind sie ungemein viel stärker vertreten als im zweiten, wo sie z. B. in der ganzen Partie von LXXIX—XC vollständig fehlen und auch weiterhin in XCII und XCVII nur auftreten, weil es die dort gezeigten Arbeitsmotive gegenständlich ergaben. Und während sie im ersten Reliefteil häufig in dichten Massen den Grund hinter und zwischen den Figuren füllen, treten sie im zweiten auch weiterhin nur spärlich auf und sind dann immer entweder sachlich gefordert oder zur Trennung der Bilder, bzw. einzelner Bildteile kompositionell verwertet. Es läßt sich hier deutlich wieder eine Entwicklung erkennen, die innerhalb des Reliefbandes von einer der augusteischen Kunst und dem landschaftlichen Relief des ersten nachchristlichen Jahrhunderts noch näherstehenden Vorliebe für das vegetabilische Element als solches zu einer immer stärker werdenden Unterordnung desselben unter die figürlichen Kompositionen zurückführt. Dem entspricht es auch, daß eine reichere Differenzierung in verschiedenen Arten sich nur im ersten Teil des Reliefbandes findet. Durchweg herrscht ein Laubbaum mit zackigen Blättern, wohl eine Eichenart. Andere Sorten treten seltener auf: vereinzelt Pappeln und zwar nur im ersten Reliefteil (IV, LXII, LXVI, LXXII/LXXIII); auch ein Nadelbaum, wohl eine Kiefer, begegnet häufiger in diesem Abschnitt, aber nur noch ganz vereinzelt (CI—CII) später.

Im allgemeinen ist die Darstellung der Bäume recht einförmig und weit entfernt von jener stofflich intimen Behandlungsweise der augusteischen Landschaftsreliefs. Zwar ist deutlich ältere Tradition spürbar, nicht nur darin, daß wie seit altersher Bäume zur Bildtrennung verwendet werden[1]; sondern häufig zeigen sich Detailzüge aus alter Kunstüberlieferung wie die unten im Baumstamm befindliche Höhlung (besonders charakteristisch etwa Bild XCII = Taf. 42), die schon bei den Baumstämmen der griechischen Plastik dazu diente ihnen ein romantisch-altertümliches Aussehen zu geben. Auch die Darstellung des Blattwerkes steht in geschichtlichem Zusammenhang. Es ist nicht malerisch zu einheitlicher Krone gesammelt wie in der hellenistischen Kunst[2]). Aber es steht in der Nachfolge der augusteischen, wo schon wie hier die einzeln ausgearbeiteten Blätter zwar natürlich an den Stamm ansetzen, aber viel zu groß sind[3]). Doch gegenüber der ungleich feineren und delikaten Formbehandlung jener Epoche macht sich hier in starken Bohrerunterschneidungen und Loslösungen vom Grunde, in einer Art von vergröbertem Porzellanstil (vgl. die Abbildung 22) eine neue Stilrichtung geltend; sie wurde schon vorbereitet am Nervaforum und den trajanischen Forumsschranken[4]).

* * *

[1]) Petersen I, 6.

[2]) Zur Geschichte der Darstellung des Laubwerkes s. vor allem Sieveking zu Brunn-Bruckmann 627 und Gutmann a. a. O. S. 11. Die hellenistische Form lebt an der Ara des Euporos in Aquileia (Arch. ep. Mitt. I Taf. 5/6; Führer d. K. K. Sammlungen in Aquileia S. 45 Nr. 41. Phot. Alinari 20914) fort. Vgl. Studniczka, Arch. Jahrb. 1906, 85.

[3]) S. Zahn, Priene 417.

[4]) Vgl. dazu Wace, Pap. Brit. Sc. Rome V, 179; hierher gehört auch das von Robert wohl etwas zu früh datierte Sarkophagrelief im Vatikan, Sarkophagreliefs III, 1 Taf. IV.

Viel stärker noch als die Landschaft selbst tritt die Architektur hervor. Lager, Festungen, Städte und Häuser, Wachttürme, Brücken und Zäune, all das nimmt einen ungeheuer breiten Raum ein, auch wo es nicht sachlich unbedingt erforderlich war, nicht unmittelbar zur eigentlichen Handlung gehörte. Letzteres ist immerhin in einer größeren Zahl von Fällen festzustellen: bei den Lustrationsopfern, den Baubildern, den Festungskämpfen, der Zerstörung feindlicher Häuser und sonst öfters. Aber auch darüber hinaus finden sich all jene architektonischen Zutaten in einer Fülle von Bildern nur als Hintergrundsprospekte oder seitliche Kulissen, als Ausgangs- oder Zielpunkte einer Bewegung, als füllende Versatzstücke an leeren Stellen. Wir werden in dieser Tatsache am ehesten ein traditionelles Element der römischen Triumphalmalerei erblicken dürfen, in der ja immer das gegenständliche Interesse stark zu solcher Darstellung angeregt hat; man wird deshalb a priori auch hier voraussetzen dürfen, daß das gegenständliche Interesse als solches sich in erster Linie geltend machte, daß es dem Meister darauf ankam all jene Dinge wirklich zu zeigen, wie sie waren. Allein, liegt in dieser Voraussetzung schon ein gewisser Gegensatz zu dem oben für die landschaftliche Szenerie Ermittelten, so widerspricht ihr auch — ganz abgesehen von den schon erwähnten Nachlässigkeiten der Ausführung, die sich hier besonders empfindlich geltend machen —, die ungemein starke Typisierung in der Auswahl der dargestellten Objekte[1]).

Einen besonders breiten Raum nehmen die römischen Lager ein: Marsch- und Standlager, erstere durch darin befindliche Zelte gekennzeichnet, letztere nicht immer leicht von befestigten dakischen Ortschaften zu unterscheiden. Die Lager sind überall und ausschließlich massive Quaderbauten[2]). Und das stellt eine ganz ungeheuerliche Abstraktion dar, denn an sich haben natürlich die ephemeren Marschlager gewöhnlich aus ganz bescheidenem Material, besonders aus Erdwällen, bestanden[3]). Und gerade in Dacien scheinen auch die älteren hadrianischen Limeskastelle im allgemeinen aus Erde gewesen zu sein[4]). Die Abstraktion, die also auf der Säule der durchweg auftretende Quaderbau darstellt, dürfte ebenfalls bereits der Überlieferung der Triumphalmalerei entnommen sein.

Im allgemeinen sind die Lager quadratisch mit abgerundeten Ecken und vier Toren in den Mitten der Seiten. Das ist die allgemein bekannte Form des römischen Lagers. Doch fehlt es auf der Säule nicht an unregelmäßigen Formen, Vielecken und Kreisen, ebensowenig wie die Wirklichkeit hierin ganz einförmig gewesen ist[5]). So sehr aber diese allgemeinen Grundformen, nur gelegentlich deutlich durch den Bildraum verändert (z. B. XXVIII, CII = Taf. 16,47), der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen, so sehr macht sich wiederum im Einzelnen die Willkür geltend. Die überwiegende Zahl der Marschlager hat an der Stelle der Tore einfache Lücken in den Mauern, gelegentlich seitlich mit zwei Holzpfosten. Wenn einmal ein solches Marschlager ein richtiges Tor hat, wie in Bild CII (Taf. 47), ist das geradezu als Ausnahme zu betrachten, wie umgekehrt in LXXXVIII (Taf. 40) eine Festung nur eine Mauerlücke hat. Für letztere bietet sich vielfach aus den Bedürfnissen der Bildgestaltung eine Erklärung. Ein deutliches Beispiel dafür ist das Lustrationsbild VIII (Taf. 8), in dem nur das Fehlen des Tores die Erscheinung des Kaisers ermöglicht. Oft auch mag das häufige Ein- und Ausgehen von Figuren durch diese Lagertore zu solcher Darstellung geführt haben, da sonst die falschen Größenverhältnisse es unmöglich gemacht hätten; das lehrt z. B. der gelegentliche Versuch einen durch ein wirkliches Tor schreitenden Mann darzustellen in Bild XCIII (Taf. 43). Charakteristisch ist weiter, daß auf der Säule noch eine Torform mit halbrund zurückspringendem Vorhof z. B. in Bild XXI (Taf. 13) sich findet, die nach neueren Forschungen[6]) schon in der früheren Kaiserzeit aufgegeben wurde. Offenbar also folgt hier die Trajanssäule nicht ihrer zeitgenössischen Wirklichkeit sondern einer älteren Tradition. Weiter ist es bezeichnend, daß zwar sehr häufig in den Mauern außen die Köpfe von Balken, auf denen der Wehrgang ruht, sichtbar werden, daß aber niemals an der Innenseite der Mauern dieser Wehrgang dargestellt ist.

Die Standlager und die dakischen Festungen sind regelmäßige oder unregelmäßige Bauten, durchweg

[1]) Viele der nachfolgenden Beobachtungen stimmen mit den nach dem Abschluß meiner Untersuchungen veröffentlichten Bemerkungen von E. Löwy (Strena Buliciana 73) überein, was mir eine erfreuliche Bestätigung ist.

[2]) Vgl. o. S. 42 und schon Benndorf, Arch. ep. Mitt. XIX, 198.

[3]) Domaszewski, Realenzyklopädie unter Castra.

[4]) Vaschide a. a. O. 184.

[5]) S. Limes in Österreich I, 23; Koepp, Die Römer in Deutschland 1912, 105ff.; Ritterling, Nassauische Annalen 1912, 3ff.; Schulten, Arch. Jahrb. 1918, 94.

[6]) Drexel, Der germanisch-rhätische Limes, Liefg. XXXV = Bd. VI B Nr. 66, 1911, S. 12ff.

mit richtigen Toren und hölzernen oder steinernen Türmen. Häufig sieht man im Inneren Gebäude verschiedener Art.

Als drittes Hauptelement stellen sich die Wohnbauten der Daker dar: steinerne oder hölzerne Häuser mit Türen an den Schmalseiten, Satteldächern, kleinen Fenstern oben — gelegentlich fehlen Türen oder Fenster —, oder Holzhäuschen, die auf vier Pfählen ruhen. Beide sind häufig von Palisaden umgeben. Ob diese Bautypen auf wirklicher geschichtlicher Überlieferung beruhen, ob überhaupt es sich dabei nicht um typische Architekturformen, die in der Triumphalmalerei zur Charakterisierung primitiver Bauart verwendet wurden, handelt, ist schwer zu entscheiden. Zwar sind neuerdings dakische Steinbauten bekannt geworden[1]) und es gibt im Kriegsgebiete heutzutage noch eine Art von Vorratshäusern, die wie die auf der Säule auf vier Holzpfosten ruhen[2]). Andererseits ist es auffällig, daß diese Pfahlbauten auf der Säule nur zweimal und in einem bestimmten Motivzusammenhange sich finden (Bild XXV, LVII = Taf. 15, 28; vgl. o. S. 83). Und zwar handelt es sich hier um ein Motiv, das, wie nachgewiesen wurde, der Triumphalmalerei entnommen ist. Der Holzbau ist auch anderswo in den Provinzen allgemein, z. B. bei den Germanen[3]). Und einen Bau, wie er auch auf der Säule vorkommt, hat man gerade dort in einem römischen Lager nachweisen können[4]). Daß es in der Tat in der historischen Plastik der Kaiserzeit so etwas wie eine mit ethnographischen Topoi arbeitende Tradition gegeben hat, ist neuerdings in der Herleitung der Rundhütten der Markussäule aus der Pygmäenlandschaft nachgewiesen worden[5]). Und in diesem Zusammenhange ist es immerhin von Interesse, daß die die Gehöfte einfassenden Zäune auch dort sich ständig finden. Als besonders charakteristisch möchte man die merkwürdigen steinernen Rundbauten in Bild LXII (Taf. 30) ansehen, um so mehr als verwandte auch in der dakischen Königsstadt in Bild CXIX (Taf. 57) erscheinen. Aber auch hier warnt ein Vergleich mit dem Grabmal der Niobiden auf einem Sarkophagrelief[6]).

Besonders anschaulich wirkt die Darstellung des römischen Limes zu Beginn des Reliefbandes. Aber auch hier muß gefragt werden, ob außer der ohne Ortsanschauung möglichen typischen Wiedergabe der Grenztürme am Ufer des Flusses wirklich das Einzelne gerade dem dakischen Grenzwall entnommen ist[7]). Die Feststellungen, die man in dem dem Schauplatze näheren österreichischen Limesgebiete gemacht hat, scheinen dem eher zu widersprechen. Dort sind im allgemeinen hölzerne Türme innerhalb steinerner Umfassungsmauern festgestellt, im Gegensatz zu Germanien, wo wie auf der Trajanssäule steinerne Türme innerhalb von Palisadenzäunen am Grenzwall stehen[8]). In Germanien haben sich auch Reste von Standplätzen für runde Heuschober gefunden, wie wir sie neben einem Grenzwachtturm auf der Säule sehen[9]). Nach alledem muß es für möglich gelten, daß die Darstellungen der Trajanssäule auf typische ältere Bilder der Triumphalmalerei zurückgehen.

Nur wenige andere Anlagen auf der Säule sind mit absoluter Sicherheit identifizierbar. Und unter ihnen gibt es nur eine, bei der Ruinen, Überlieferung und andere Abbildungen ein bestimmtes Urteil über die Treue der Darstellung erlauben: es ist das die große Donaubrücke, die Trajan durch seinen Architekten Apollodor, denselben, der das Forum erbaute, herstellen ließ. Sie ist in Bild XCIX (Taf. 45) dargestellt. Außer dieser Abbildung haben wir noch einige Münzbilder[10]). Gegenüber der starken Stilisierung dieser stellt das Relief der Trajanssäule unzweifelhaft ein viel getreueres Abbild dar. Denn entgegen den Münzen stimmt es mit den Ruinen darin überein, daß, wie bei der Breite des Stromes selbstverständlich, eine Reihe von Bögen den hölzernen Oberbau tragen[11]). Immerhin ist die Abweichung in einem nicht unbedeutenden Detail recht auffallend: an den beiden Brückenenden standen Bogentore, von denen hier eines sichtbar

---

1) Arch. Anz. 1910, 390 und 1911, 348.

2) Nach freundlicher mündlicher Mitteilung von O. Rubensohn.

3) Koepp a. a. O. S. 112.

4) Jacoby, Limes B Bd. II Nr. 10 S. 8.

5) Zeitschrift f. Ethn. 1915, 57ff.; Germania II, 1918, 114ff., III, 1919, 52ff., 56ff. Der gleiche Typus kehrt dann noch auf einem Jagdrelief vom Beginn des III. Jahrh. im Konservatorenpalast wieder.

6) Robert III, 3 Nr. 3154.

7) Über Limesanlagen überhaupt s. Fabricius Limes Liefg. XL = Bd. I A 1915 S. 17ff.

8) Bericht des Vereins Carnuntum in Wien 1901, 23.

9) Fabricius a. a. O.

10) Fröhner S. XIX folgende; Donaldson, Architectura numismatica Nr. LXII; Duruy, Histoire des Romains IV, 753 = Reinach 16.

11) S. Aschbach, Mitt. d. K. K. Zentralkommission III, 1855, 197ff. Dierauer 95 ff.; Xenopol Rev. historique XXXI, 1886, 302 ff.; Choisy, L'art de bâtir chez les Romains 1873, 161 ff. Vaschide a. a. O. S. 56. Thiersch in Thieme-Beckers Künstlerlexikon unter Apollodor. Dio Cassius LXVIII, 13.

wird. Nach Ausweis der Münzen standen auf diesen Toren Trophäen. Das ist auf der Säule nicht der Fall, obwohl mit Leichtigkeit durch ein etwas tieferes Herabführen des oberen Torrandes oder ein leichtes Ausbiegen der Geländelinie darüber Platz dafür zu gewinnen war. Zudem ist der Zusammenhang des tief herabgeführten Tores mit der ganz hohen Brücke völlig unklar. Gleich danach in Bild CI (Taf. 47) sehen wir das Heer aus einem Tore heraus über den außerhalb gelegenen, absteigenden Teil einer Brücke marschieren. Auf diesem Tore oben sind deutlich die Trophäen zu sehen und es ist unzweifelhaft einer der beiden Brückenbogen gemeint. Ergäbe es nicht der Gesamtzusammenhang, so würde kein Betrachter dies Tor mit seinen Trophäen mit jener Brücke, auf deren Tor keine solchen stehen, in Verbindung bringen. Denn natürlich ist niemanden ohne weiteres gegenwärtig, daß solche Trophäen an sich denselben Gegenstand bezeichnen könnten, an dem sie kurz vorher fehlen um so mehr, als sie kein ganz singulärer Schmuck sind; so kommen sie gerade auch auf einem Tor der beim Tropeaum Trajani gelegenen Stadt vor[1]). Diese Tatsache ist äußerst lehrreich. Es folgt daraus, daß einmal der Künstler kein Gewicht darauf legte, Dinge, die offenbar im geschichtlichen Rohstoff als identisch gegeben waren, auch unzweideutig im Bilde als solche zu bezeichnen; zum anderen aber, daß bei der Darstellung dieses äußerst bedeutenden und berühmten Bauwerkes Detailzüge — und zwar nicht unwesentliche — das eine Mal mitgegeben werden, das andere Mal fortbleiben. Würde die Wiedergabe solcher Monumente, wie es ausgesprochen oder unausgesprochen allgemein vorausgesetzt wird, auf an Ort und Stelle gefertigte Originalskizzen zurückgehen, so wäre unter dem unmittelbaren Eindruck der Wirklichkeit ein solches zufälliges Aufgreifen von Einzelzügen nicht möglich; wohl aber läßt es sich denken, wenn dem Künstler gewisse Zeichnungen, etwa die Risse des Architekten zur Verfügung standen, und wenn er aus diesen sich ein ungefähres Bild der Anlage mehr als Anregung für seine eigene Phantasie in dem einen und anderen Falle machen konnte.

Zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommen wir bei einer anderen, im zentralen Interesse stehenden Bauanlage, der dakischen Königsstadt Sarmizegethusa. Auch hier macht der Zusammenhang unzweideutig, daß sie auf der Säule mindestens fünfmal (LXXV, CXI, CXIII ff., CXIX ff., CXXIV ff.) dargestellt ist. Äußerst lehrreich sind die Untersuchungen von Petersen[2]), der es unternommen hat, diesen Darstellungen bis ins Einzelne nachzugehen und sie zeichnerisch ohne die Figuren zusammenzustellen. Tatsächlich wird man ihm zugeben, daß eine große Reihe von Übereinstimmungen vorhanden sind, von denen ich nur die wichtigsten nenne: in mehreren Bildern (CXI, CXIX ff., CXXIV ff.) ist das ummauerte Stadtgebiet deutlich durch Quermauern zerteilt[3]). Ganz klar ist ferner die Identität des Rundturmes und des davor fließenden Baches in Bild LXXIV und CXXIV. Und weiter läßt sich eine allgemeine Übereinstimmung zwischen dem Vordergrunde von CXIX und CXXIV, zwischen dem gewundenen Verlauf der Stadtmauern CXIII ff., CXX ff. und CXXIV ff., den Toren am rechten Ende in CXXII und CXXVI keineswegs leugnen. Aber diesen Übereinstimmungen gegenüber stehen doch gewichtige Differenzen, die festgestellt werden müssen, ohne auf die recht gezwungenen Einzelinterpretationen einzugehen[4]) und auch auf die ganz starken Abweichungen in Einzelheiten. So soll z. B. der höchst unregelmäßige linke Stadtteil in CXXIV identisch mit dem sogenannten römischen Lager in LXXV sein, das wir in anderem Zusammenhange meinten für die eroberte Stadt selbst erklären zu müssen (s. o. S. 61). In CXI erblickt Petersen eine summarische Fernsicht, bei der dieselbe seitliche Stadterweiterung, diesmal wieder in ganz anderer Form im Vordergrunde sichtbar würde. Das sehr bedeutende Tor in der Quermauer in CXX links fehlt in CXXIV an der gleichen Stelle und der große Rundbau, der hier unbedingt wieder erscheinen müßte, ist in CXIX nicht zu sehen. Und wie immer man es erklären mag, so blieb doch das regelmäßige Mauerviereck von LXXV ohne jede Analogie. All das mit Petersen[5]) auf Verschiedenheit der ausführenden Bildhauer zu schieben, ist ein unmöglicher Notbehelf. Wenn ihnen so viel überlassen blieb, dann waren sie es, die erst das ganze machten. Der Bach in LXXIV und CXXIV verläuft ganz verschieden; diese Verschiedenheiten sowohl wie alle die einzelnen, von denen sich jeder durch einen Blick auf die Tafeln überzeugen kann, stehen der Tatsache gegenüber, daß gewisse allgemeine Über-

[1]) Benndorf S. 107. [2]) II, 63 ff., 134 ff. gegen Cichorius III, 146 ff.

[3]) Wenn Petersen freilich durchgehend eine Dreiteiligkeit konstatieren will, so muß bemerkt werden, daß eine solche nur in CXIX ff. deutlich ist.

[4]) Als Beispiele nenne ich: der hinter der Mauer in CXIV sichtbare hallenartige Bau soll einer ephemeren Belagerungsmaschine in LXXV rechts gleichen; an einer zerstörten Stelle in CXX wird einfach ein Tor rekonstruiert, das einem solchen in CXVI entsprechen soll. [5]) II, 88.

einstimmungen vorhanden sind, die es, obwohl sie gewissermaßen latent bleiben, doch erlauben ein ungefähres Bild von der Plananlage des Ganzen zu gewinnen. Dazu kommt noch, daß gewisse, sorgfältig ausgeführte Details, wie etwa das ganz einzigartige polygonale Mauerstück in CXIII/CXIV oder auch der an ganz verschiedenen Stellen der Bildfolge auftretende Rundbau auf eine sichere Überlieferung zurückgehen müssen. Es liegt hier ganz ähnlich wie bei der Donaubrücke: daß der Künstler selbst Originalskizzen an Ort und Stelle gemacht habe, wird durch die starken Diskrepanzen in der unmittelbar optischen Erscheinung völlig ausgeschlossen. Andererseits beweist die, wie wir sagten, latente Übereinstimmung des Grundplanes, daß hier bestimmte zeichnerische Vorlagen immer wieder benutzt sind, aus denen von Fall zu Fall die nachschaffende Phantasie sich ein neues Bild aufbaute, gelegentlich dabei Einzelzüge aufgriff und wieder fallen ließ. Eine schriftliche Erläuterung für Einzelheiten wie die polygonale Stadtummauerung mag dazu gekommen sein.

Daß es in der Tat so etwas wie Grundpläne militärischer Anlagen des Operationsgebiets gegeben hat und daß diese vom Künstler benutzt worden sind, lehrt eindringlich der Vergleich der beiden in Bild XXXIII (Taf. 18) und C (Taf. 46) dargestellten Stadtveduten. Schon Petersen[1]) hat gesehen, daß beide Male dieselbe Stadt dargestellt sein muß. Beide liegen offenbar an einem Fluß und beidemal folgt von links nach rechts aufeinander: die befestigte Stadt mit Gebäuden im Innern, ein Amphitheater und rechts Gebäude einer Vorstadt. So unzweifelhaft die Identität beider Anlagen ist, für die man sich getrennt die Grundrisse aufzeichnen und vergleichen mag, wo dann alles bis in Einzelheiten hinein wie sonst nie auf der Säule sich gleicht, so völlig verschieden ist beide Male die optisch-sinnliche Erscheinung des Aufbaues. Stadtmauern und Gebäude im Innern, das Amphitheater, das eine Mal aus Stein, das andere Mal aus Holz, die Gebäude rechts, sehen völlig verschieden aus. Niemand würde, risse man das Einzelne aus seinem Zusammenhange, auf den Gedanken kommen, daß sie etwas miteinander zu tun hätten. Hier also hat zweifelsohne dem Künstler ein Stadtplan vorgelegen, zu dem er sich selbst jedesmal neu den Aufbau ergänzt hat.

Es kann unmöglich weiter auf die vielen Einzelfragen der Identifizierung gleichartiger oder ähnlicher Anlagen auf der Säule eingegangen werden. Nur als eine Ergänzung zu dem bereits Festgestelltem sei bemerkt, daß, wo immer die Erklärer glaubten, gleiche Objekte erkennen zu dürfen, auch dort, wo der Ablauf der Ereignisse es wahrscheinlich macht, gewissen Übereinstimmungen stets starke Abweichungen gegenüberstehen. Unsere Analyse hat ergeben, daß selbst an den genannten bedeutenden Anlagen nicht örtliche Anschauung, sondern nur eine theoretische Übermittlung das sachliche Substrat der Darstellung bildet. Ausführliche Pläne, Risse und Beschreibungen aber wird es nur von den bedeutendsten Anlagen gegeben haben und angesichts all der gemachten Feststellungen kann man den Versuchen auf Einzelheiten des architektonischen Beiwerkes geschichtliche Schlüsse aufzubauen, nur äußerste Skepsis entgegen bringen. Positiv gewendet heißt das für uns, daß der Künstler im allgemeinen in der Einfügung und Ausgestaltung architektonischer Bildteile eine große Freiheit genossen haben muß; ein Resultat, das zu den Ergebnissen der Einzelanalyse stimmt. Diese bestätigte ja überall die Freiheit der Komposition und ihre selbständige Entwicklung ohne den Zwang bestimmter architektonischer Gegebenheiten.

Daß die wenigen, mehr graphischen als künstlerischen Grundlagen, die gelegentlich benutzt erscheinen, von der Hand des Trajanssäulenmeisters stammen und im Hinblick auf dies Werk geschaffen seien, ist so gut wie ausgeschlossen. Man könnte an graphische und kartographische Beilagen zu dem Memorabilienwerk des Kaisers denken, die in seinem Generalstab gefertigt wurden.

All das erfährt dann noch von einer anderen Seite her eine Stützung: es kann nicht im einzelnen hier dargelegt werden, wie bestimmte Architekturformen, z. B. Tore und Türme in bestimmten Bildteilen zusammengedrängt auftreten, wie also auch hier das so oft im Figürlichen beobachtete Zurückgreifen auf Naheliegendes sich geltend macht. Nur einige Beispiele: so muß es auffallen, daß ein gewisser Typus von am oberen Bildrande gelegenen und nur ganz klein sichtbaren, befestigten Ortschaften sich lediglich im ersten Kriege und zwar ausschließlich bis Bild LXVI ziemlich häufig findet (IV, XIV, XXVI, XLVII, L, LII, LVII, LXIII, LXVI). Ferner finden sich ephemere Holzbefestigungen, wie wir sie gegenüber den auf der Säule stilisiert auftretenden Steinanlagen häufig voraussetzen müssen, auf dakischer und römischer Seite allein zweimal und hart nebeneinander (CXXXII/CXXXIII). Man vergleiche weiter die charakteristischen und

[1]) II, 63, unbegreiflicherweise als erster.

sonst nicht gebräuchlichen Türme an verschiedenen Festungen in Bild XXXII und XXXIII wie L und LI. Wir lassen es bei diesen Beispielen bewenden, deren Zahl leicht zu vermehren wäre.

Wichtiger ist die Frage, ob sich auch in der künstlerischen Verwendung der Architektur eine Entwicklungslinie aufzeigen läßt. Uns scheint eine solche in der Tat unzweideutig: zu dem eben genannten Verschwinden jener kleinen freien Hintergrundsveduten, die nur auf den ersten Bildteil beschränkt sind, stimmt diese Entwicklung vortrefflich. Es läßt sich nämlich beobachten, daß mit der fortschreitenden Erzählung in immer höherem Maße die figürlichen Kompositionen mit der Architektur verwachsen. Rein sachlich äußert sich das darin, daß sie immer mehr auch dort, wo kein gegenständlicher Zwang dazu vorlag (wie in den Baubildern oder bei den Festungskämpfen), in eine Architektur hineingesetzt werden. So sammeln sich die Daker in Bild XCIII (Taf. 43): wir sehen in die Festung hinein, die mit Menschen angefüllt ist und zu der solche noch von beiden Seiten herbeiströmen, ein Bild, das gegenständlich etwa dem Zusammentreffen zweier römischer Heere in LI (Taf. 25) entspricht. Während dort aber die Festung menschenleer im Hintergrunde erscheint, als bloßer Prospekt, sind hier die Mauern bis an den unteren Bildrand herabgeführt, so daß wir mit dem Draußen auch das Innere, in dem der Vorgang spielt, sehen. Daß Bild XCV—XCVII (Taf. 44) abweichend von den anderen Festungskämpfen in gleicher Weise zu verstehen ist, ist an anderer Stelle gezeigt (vgl. o. S. 104). Wohl findet sich auch in früheren Marschbildern das Ziel am rechten Ende angegeben, doch hält es sich mehr im Hintergrunde, als das in Bild CVII (Taf. 50) und CIX (Taf. 51) der Fall ist, wo unmittelbar die marschierenden Truppen ins Lager hineinziehen (s. o. S. 75). Dem entspricht es, daß man nirgends im ersten Kriege den Ausmarsch aus einer Stadt in der Weise dargestellt sieht, daß ein Einblick ins Innere derselben noch drinnen das Ende des Zuges zu sehen ermöglicht wie in Bild CXXII (Taf. 57) und CXXVI (Taf. 59; vgl. auch CXXXII = Taf. 62). Der Anfang solcher Entwicklung mag in der an anderer Stelle erklärten Darstellung von LXXXIII gegenüber IV und XLVIII gesehen werden (s. o. S. 31ff.). Während der Kriegsrat in VI (Taf. 7) ohne architektonische Einfassung zu sehen ist, trotzdem er doch gewiß im Lager stattfindet, ist er in CV (Taf. 49) in ein solches gesetzt.

Es findet also hier anscheinend ein weiteres Vordringen der Architektur in das Gebiet der figürlichen Komposition statt. Aus der Rolle eines Hintergrundsprospektes oder einer seitlichen Kulisse am Anfang wird sie zu einem wesentlichen, bildbestimmenden Faktor. Es geht diese Entwicklung in der Tat über alles sonst bekannte heraus. Wohl hat die ältere Kunst die Architektur als Selbstziel, auch plastischer Darstellung, gekannt, beispielsweise an den Haterierreliefs. Niemals aber ist, soweit wir sehen, bis hierher die Architektur mit zu einem bildgestaltenden Faktor monumentaler figürlicher Friese geworden. In dieser Richtung gab es schlechterdings über das, was die Trajanssäule entwickelte, keine Steigerungsmöglichkeit mehr. Andererseits aber haben wir immer wieder zeigen können, daß die figürlichen Kompositionen als solche, zu fester Bildeinheit verbunden, das Hauptproblem bilden, und daß diese Tendenz dem Ende des Reliefsbandes entgegen immer wachsend sich durchsetzt. Und dieses Vorherrschen des Figürlichen haben wir oben bei Besprechung der Proportionen und der geringeren Ausführung des Beiwerkes erneut hervorzuheben gehabt. Wenn also trotzdem die Architektur hier immer stärker und enger mit der figürlichen Komposition verbunden wird, so kann das nur im Sinne einer vollständigen Unterordnung unter diese und in der Absicht, sie in ihrer Wirkung durch Anschmiegung oder Kontrast zu verstärken geschehen sein. Es läßt sich denn in der Tat auch die wachsende Unterordnung der Architektur unter die Ziele der figürlichen Komposition im einzelnen verfolgen. Da das hier nicht möglich ist — es würde einen ganzen Kommentar zum Reliefwerk erfordern — sei nur auf ein paar Beispiele für das allgemeinste Verhältnis hingewiesen. Es äußert sich nämlich diese Entwicklung, die wir oben an dem immer stärkeren Hineinstellen der figürlichen Kompositionen in einen architektonischen Rahmen feststellten, von dieser Seite besonders deutlich in den Bildern, in denen ein Gleiches aus inhaltlichem Zwang schon im ersten Bildteile der Fall ist. Man vergleiche etwa die Adlocutio CXXV (Taf. 59) mit der ebenfalls innerhalb einer Befestigung stattfindenden von XXVII (Taf. 16) oder LXXIII (Taf. 34). In diesen beiden Fällen engt die Architektur, ziemlich hoch hinaufgeführt, die Komposition nicht unbeträchtlich ein. Deshalb ist z. B. in XXVII das Lagertor ungebührlich weit aufgerissen, um den Kaiser und aus Gründen der sachlichen Deutlichkeit den vordersten Mann sichtbar zu machen. Hier dagegen, in CXXV ist die Mauer der Stadt, in der der Vorgang spielt, im Vordergrund so tief herabgerückt, daß die ganze Szene sich entscheidend und dominierend über das architektonische Beiwerk heraushebt. Und den gleichen Gegensatz zeigt auch von dieser Seite ein Vergleich von CXLI (Taf. 65) mit XXXIX (Taf. 21),

von CXXXIV (Taf. 62) mit XXXII (Taf. 16; vgl. o. S. 107). Ebenso wird es verständlich, daß die Beuteträger, die sich in Bild LXXV (Taf. 35) als bescheidene Staffagefiguren im architektonischen Hintergrundsprospekte bewegen, in Bild CXXIV (Taf. 59) den Seitenteil eines Bildes mit in den Vordergrund herabgeführter Architektur einnehmen.

Jenem Vordringen der Architektur also von einem loslösbaren Beiwerk zu einem umschließenden Rahmen und einem durchdringenden Gerüst steht die völlige Unterordnung desselben unter die figürliche Komposition gegenüber. Nur diese ermöglichte jenes. Gefördert wird diese Entwicklung, ja eigentlich erst ermöglicht, durch immer stärkeres Handhaben der eigenartigen Perspektive der Säulenreliefs. Die Oberansicht, in der Höherstaffelung der Figuren von Anfang an durchgeführt und in dieser, wie noch zu zeigen ist, primär, zieht immer mehr die Architektur unter ihre Gesetze. Gerade die erwähnten Vergleiche zwischen Bildern des zweiten und ersten Teiles zeigen das deutlich.

Es entspricht das hier aufgezeigte Verhältnis zwischen Figuren und Architektur auch dem an der Landschaft konstatierten. Wir sahen auch dort das anfangs nur als Unter- und Hintergrund benutzte Gelände mit der Ausbildung der Kulisse immer mehr die figürliche Komposition durchdringen und ihre Wirkung erhöhen. Wir sahen weiter, wie die am Anfang stärker verwendeten Bäume, die als Hintergrundskulissen ein selbständiges Leben führten, später spärlicher auftreten, aber dafür fester in der Komposition verwachsen. Wir sehen eine analoge Erscheinung hier bei der Architektur. Und sie lehrt noch ein besonderes: wir sagten, daß eine Steigerung in der kompositionellen Verwendung architektonischen Beiwerkes über das hier Geleistete hinaus schlechterdings unmöglich sei. D. h. daß logisch im weiteren Verlaufe der Entwicklung eine Rückbewegung eintreten mußte. Die Architektur verschwindet wieder aus dem monumentalen Relief, eine Tendenz, die besonders eindringlich schon die Markussäule im Vergleich mit der Trajanssäule zeigt. Andererseits gibt auch die wachsende Unterordnung der Architektur in ihren Größenverhältnissen und die Tatsache, daß sie unter den Zwang der perspektivischen Oberansicht gerät, einen Ausblick in die Zukunft. Wurde beides noch verstärkt, so mußte man zu jener landkartenartigen, mit Grundrissen arbeitenden Darstellungsweise kommen, die wir auf der Markussäule an Flußübergängen und Lagerdarstellungen finden. In diesem Zusammenhang gewinnt die oben gemachte Feststellung, daß schon der Trajanssäulenmeister Pläne und Grundrisse benutzte, aus denen er sich aber seine Architektur noch phantasievoll aufbaut, erhöhte Bedeutung. Die große Rolle aber, die hier die Architektur in der Entwicklung der Reliefkunst spielt, bietet den besten Beweis für die Richtigkeit dessen, was wir zu Eingang dieses Abschnittes feststellten: die Reliefs der Trajanssäule stellen den letzten und größten Vorstoß der Landschaftsmalerei in die antike Monumentalplastik dar. Sie selbst zeigen durch den vollständigen Sieg, den sie trotzdem dem figürlichen Element einräumten, daß es darüber hinaus nichts weiteres gab.

III. Raum und Masse.

Die Darstellung von Architektur und Landschaft, aber nicht nur sie, sondern der ganze künstlerische Stil des Säulenreliefs ist in hohem Maße durch eine eigenartige Darstellung des Raumes bedingt. Es wurde schon gesagt, daß aus den Proportionen des ganzen Monumentes sich die Höhe des Reliefbandes ergab und daß, sollte nicht die Zahl der Figuren beschränkt und damit der Umfang der Darstellung verringert werden, die Größe der Gestalten sehr viel geringer, etwas mehr nur als die halbe Höhe des Bildraumes füllend, gewählt werden mußte. Dazu kam die geforderte Übertragung des landschaftlichen und architektonischen Beiwerkes aus der Triumphalmalerei. Allein man kann nicht sagen, daß nur auf diesen Grundlagen und Erfordernissen die Einführung der neuen Raumanschauung ins Reliefwerk gegründet ist. Es wäre ebenso berechtigt, aus ihrem Vorhandensein erst die Möglichkeit jene Ziele zu verwirklichen, abzuleiten. Und endlich steht, wie wir zeigen werden, diese neue Raumanschauung im Dienste eines neuen plastischen Begriffes der Masse. All das bildet zusammen eine Einheit, in der Ursache und Wirkung zu scheiden unmöglich ist.

Das neue Verhalten zum Raum beruht darin, daß einerseits dem Beschauer ein hoher Standpunkt suggeriert wird, daß also alles in einer gewissen Oberaufsichtigkeit erscheint, in einer Art Kavalierperspektive. Das Hintere liegt im Bilde höher als das Vordere und es kann ungleich mehr gezeigt werden als bei der Wahl eines normal hohen Horizontes. Zum anderen wird alle Linearperspektive durchweg ignoriert.

Das weiter Zurückliegende ist keineswegs kleiner als die Dinge des Vordergrundes. Optische Verkürzungen sind auch bei den vielfach fast nur zeichnerisch flachen Architekturrequisiten nicht berücksichtigt und, trotzdem sich in Einzelheiten häufig, wie in dieser Zeit selbstverständlich, die Kenntnis der Zentralperspektive verrät, kann man hier ein, sicherlich bewußtes Aufgeben all ihrer Möglichkeiten feststellen. Die Grundsätze dieser Raumdarstellung decken sich weitgehend mit denen einer weit zurückliegenden Epoche, mit der polygnotischen Malerei des 5. vorchristlichen Jahrhunderts. „Wenn nicht alles täuscht, so beruht ihre eigentümliche Kompositionsart vielmehr darauf, daß der Maler die Dinge darstellt, als ob er sie von einem sehr hohen, der Vogelperspektive sich näherndem Standpunkt aus sähe, daß er aber die Höhe des gewählten Horizontes bei der Zeichnung der einzelnen Figuren naiv vernachlässigt." Diese auch heute noch geltende Charakteristik der polygnotischen Perspektive[1]) gilt vollständig auch für die des Trajanssäulenmeisters. Nur daß an die Stelle der vor der Entdeckung der Linearperspektive liegenden polygnotischen „Naivität' hier eine bewußte Ausschaltung jener lange herrschenden Sehform vorliegt.

Längst war diese polygnotische Raumkunst aufgegeben. Trotzdem auch weiterhin die Landschaftsmalerei, sowohl die späthellenistische[2]) des sog. zweiten Stiles, wie vor allem die große römische der frühen Kaiserzeit[3]), stets einen hohen Augenpunkt liebte, hat sich doch in ihr das perspektivische Sehen durchgesetzt, allerdings nirgends mit jener restlos durchgeführten Theorie, die die neuere Kunst seit der Renaissance beherrscht. In der gleichen Weise mit hohem Horizont, aber perspektivischer Tendenz ist der Raum in den plastischen Übertragungen malerischer Vorbilder in der augusteischen Zeit gesehen, den Grimanischen Brunnenreliefs und ihren Verwandten, dem Penatenopfer der Ara Pacis[4]) (Abb. 17), den Nillandschaften, der Mittelszene der Tabula Iliaca. Größere Freiheiten, die aber in primitiverer Kunstart begründet sein mögen, sehen wir an den flavischen Reliefs vom Fuciner See (Abb. 19). Hier sind die Dinge in einer, je nach den Bedürfnissen der zu zeigenden Gegenstände angelegten und darum auch nicht in durchgehenden Horizontalen aufgeteilten Folge von Stufen geschieden, innerhalb deren jeweils ein perspektivisches System herrscht. Es bahnt sich darin eine Rückbildung von jenem illusionistisch-perspektivischen Landschaftsstil der augusteischen Plastik an, ein Verzicht darauf mit den Möglichkeiten einheitlich räumlichen Sehens in der Malerei zu wetteifern.

Allein von der völligen Zerschlagung des perspektivischen Sehens auf der Trajanssäule ist dieser Prozeß noch entfernt und man könnte versucht sein in der neuen Perspektive der Säule eine bewußt archaistische Anknüpfung an die Malerei des strengen griechischen Stiles des 5. Jahrhunderts zu sehen[5]). Es widerspricht jedoch dem einmal die Tatsache, daß jene Grundsätze der Trajanssäule in der Folgezeit weiter wirken und in einem größeren geschichtlichen Zusammenhange stehen. Dann aber die andere, daß es nicht an Zwischengliedern zwischen jener altgriechischen Kavalierperspektive und der der Trajanssäule fehlt. Trotzdem der große Strom der Kunst, wie wir ihn etwa vom Alexandermosaik und der späteren Malerei kennen, diese altertümliche Darstellungsform negiert hat, trotzdem die in der Reliefkunst aufgegriffenen Raumprobleme der hellenistischen Zeit durchweg die Rücksichtnahme auf perspektivische Vorstellungen verraten: in einem Unterstrom hat sich jene doch gehalten. Ihn bezeugen die auf malerische Vorbilder zurückgehenden etruskischen Urnenreliefs, auf denen des öfteren Figuren des Hintergrundes über solche des vorderen herausgehoben, im oberen Bildteil sichtbar werden[6]). Der Unterschied von den polygnotischen Werken besteht hier im Wesentlichen darin, daß die einzelnen Gestalten nicht mehr so locker im Bilde verteilt, gesondert wirksam werden, sondern im Sinne des hellenistischen Barock in dichter Masse. Im Vergleich mit der Trajanssäule fällt grundsätzlich vor allem das ungleich höhere Herausheben der hinteren über die vorderen Figuren auf.

Es ist in diesen Beispielen nur auf Vermehrung der Figuren und Füllung einer höheren Bildform im Gegensatz zum Fries abgesehen. Dagegen ist bei einem anderen Werk älterer Zeit, das dem Überlieferungskreis der Trajanssäule nahe steht, dem Grabgemälde des Fannius, jene Höherstaffelung der hinteren Figuren dazu benutzt, eine ganz einheitliche Gestaltenmasse in klarer Umschreibung innerhalb des freien Bildraumes

[1]) R. Schöne, Arch. Jahrb. 1893, 197. [2]) Rostowzew, Röm. Mitt. 1911, 13. [3]) Rodenwaldt, S. 21ff.
[4]) Petersen S. 55 über geringe Fehler. [5]) Petersen I, 90.
[6]) Urne I, Taf. 40ff. mit Opferung der Iphigenie, bezeichnenderweise die jüngeren, offenbar an ein hellenistisches Vorbild anknüpfenden Stücke, auf denen auch der Altar übereck steht (vgl. o. S. 35). Ferner I, 59ff., III, 85, 3; 92, 4, 5; 111. Daß hier nicht etwa ein italisches primitives Element zu sehen ist, beweist das Vorkommen dieser Staffelung gerade bei den Kompositionen griechischen Ursprungs.

sichtbar zu machen (vgl. o. S. 87). Es handelt sich hier um Marschierende und Reiter, die so zu geschlossenen Trupps zusammengefaßt sind. Es ist an anderer Stelle bereits ausgeführt, daß sich jene Form der Darstellung an Monumenten des Triumphalkreises bis in die trajanische Zeit herab erhalten hat. An diese volkstümliche Darstellungsweise offenbar hat der Meister der Trajanssäule angeknüpft. Ein gewisser Archaismus wird darin gelegen haben. Denn schon im Grabgemälde des Fannius läßt sich gerade noch erkennen, daß diese Sehform nur für solche geschlossenen Truppenzüge angewendet wird. Auf die Architektur erstreckt sich die Oberansicht dort nicht. Die Dinge liegen demnach wohl so, daß in der Triumphalmalerei der vorhergehenden Zeit auf einzelnen Bildern die marschierenden Kolonnen oder etwa Reiterkämpfe jene altertümliche Staffelung zeigten, während andere mit allen Mitteln der Linearperspektive Landschaft und Räume zur Darstellung brachten, freilich auch sie wohl meist unter Wahl eines hohen Augenpunktes. Die Leistung der Trajanssäule beruht darauf, daß sie grundsätzlich mit der Linearperspektive bricht und jene altertümliche Höherstaffelung ohne Verkürzungen zur allgemeinen, gleichmäßig durchgeführten Sehform erhebt.

Charakteristisch für die unmittelbaren Vorbilder der Trajanssäule und diese selbst im Gegensatz zur polygnotischen Höherstaffelung und deren Fortleben auf etruskischen Urnen ist es, daß hier die Loslösung von den Gesetzen der Perspektive nicht zur Füllung des Bildgrundes und zur freien Verteilung der Figuren auf ihm in erster Linie benutzt wird. Es geschieht dies nur bei den Baubildern, bei denen das Thema keine andere Möglichkeit zuließ. Sonst werden vermöge der Höherstaffelung der hinteren Figuren durchweg fest zusammengeschlossene Gestaltenmassen gebildet und in ihrem Umfang durch die Oberansicht deutlich gemacht. Keineswegs füllen sie den ganzen Bildgrund, sondern sie sind als Massenkörper frei in ihm bewegt. Das Endresultat ist, daß auf der Trajanssäule mit ihnen als Einzelbestandteilen, gewissermaßen nicht mehr auflösbaren Elementen die Bilder gebaut, zusammengesetzt, im ureigensten Sinne komponiert werden. Die ganzen künstlerischen Grundgesetze, die wir in den Einzelinterpretationen aufgezeigt haben, beruhen darauf, daß solche Massenkörper und einzelne Figuren als ihre Exponenten die Bausteine der Bilder sind.

* * *

Es ist ein neuer Begriff der Masse, der hier auftritt. Gegenüber der Massigkeit des hellenistischen „Barock“[1]), die in einer Art Hypertrophie der Einzelfiguren und Einzelformen, in deren Steigerung und Verwicklung zu dichten unübersehbaren Knäueln beruhte, war in der augusteischen Zeit ein neues Massengefühl aufgetreten. Es ist das die römische Gravität, die aller stadtrömischen Kunst von den Anfängen bis in die Zeiten des Barock eigen geblieben ist. Sie äußert sich in der augusteischen Zeit in festgedrängten, gleichmäßig bewegten, quellenden Figurenströmen, wie wir sie an den Reliefs der Ara Pacis vor uns sehen. Von hier aus entwickelte sich jene illusionistische Masse der flavischen Kunst, die uns am Titusbogen, am Opferrelief von Pompeji (Abb. 5) vor Augen steht: an der Stelle jener ruhigen Fülle der augusteischen Zeit ist in einem Wiederaufleben barocker Tendenzen mit Zuhilfenahme von Überschneidungen, Licht und Schatten ein illusionistischer Masseneindruck erzielt. Beruhte der der augusteischen Zeit wesentlich darauf daß die schier überlaufende Menge gestaltreicher Züge dem Beschauer den Eindruck eines Unerschöpflichen suggerierte, so ist hier durch ein Verdecken und Verschleiern, durch ein Hineinführen in die Tiefe und über die Ränder hinaus der Eindruck der Masse unmittelbar vorgetäuscht. In beiden Fällen schon äußert sich das Suchen nach der Darstellung der Menschenmasse als ideeller Einheit und nicht nur ein Gefühl für das Barock-massige als höchster Potenz der miteinander verstrickten Individuen. Aber die beiden Kunstarten konnten jene Einheit nur andeuten, nur einen Hinweis auf ihr Vorhandensein geben. Auf der Trajanssäule dagegen ist sie immer wieder sichtbar umschrieben hingestellt und selbst zum bildgestaltenden Faktor, zum Träger der Handlung geworden. Während bis dahin in der römischen Reliefplastik ein festes Komponieren mit Entsprechungen, Symmetrie, Bildgeschlossenheit nicht möglich war, so weit sie das Massenproblem berührte, ist es hier der Fall. Die Figurenmasse der Trajanssäule wird zum Baustein der Komposition, wie es die Einzelfigur in der klassischen griechischen Plastik gewesen war.

Die Benutzbarkeit der Masse als Bildfaktor hört in dem Augenblick auf, wo der Raum, in dem allein sie gezeigt werden kann, nicht mehr zur Darstellung gelangt. Bei der Abstraktion von den perspektivischen Gesetzen aber ist dieser Raum nur so lange wirksam, als in Landschaft und Architektur eine räumliche Um-

[1]) von Salis, Der Pergamener Altar, S. 166 ff.; für die Malerei Rodenwaldt S. 6.

gebung unmittelbar sinnfällig vor Augen steht. Es wurde oben dargelegt, daß diese Elemente in nachtrajanischer Zeit naturnotwendig wieder zurückgedrängt wurden. Als eine Konsequenz dieser Entwicklung oder richtiger als eine andere Seite von ihr muß es gelten, daß in der Folgezeit, jedenfalls in einem Strom der künstlerischen Entwicklung, der neutrale Reliefgrund das einzige wird, was die Figuren als idealer Raum bindet, wie es vor Polygnot der Fall gewesen war. Die Trajanssäule ist nicht das einzige große Werk der Zeit. Zwar sind die unmittelbaren Einwirkungen ihrer neuen Sehform unverkennbar[1]).

Aber ein wichtiges Monument wie der Beneventer Bogen folgt der alten illusionistischen Raumdarstellung. Beide Strömungen gehen weiter nebeneinander her und durchdringen sich verschiedenartig. Es muß aber gesagt werden, daß gegenüber jener hellenistisch anmutenden die andere, die die Konsequenzen aus der Zerschlagung des perspektivischen Bewußtseins der Antike auf der Trajanssäule zog, als die eigentlich neuzeitliche betrachtet werden muß. Sie nun mußte mit dem Aufgeben der immer noch räumlichen Illusion der Trajanssäule auch auf den kaum vollentwickelten Massenbegriff verzichten. Damit war auch in ihr die Rückkehr zur Einzelfigur, die natürlich gereiht oder in hellenistischen Verwicklungen einer Massenwirkung untergeordnet werden konnte, gegeben. Hier führt die Entwicklung von der Trajanssäule über die borghesischen Reliefs vom sog. Claudiusbogen, die Basisreliefs der Säule des Antoninus Pius, die Markussäule, den Severusbogen zu jener spätantiken Idealität der Raumvorstellung, in der der Bildraum, die Reliefflache, das einzige ist, was die Figuren bindet. Auch hier ist dann, wie es uns jüngst wieder treffend geschildert wurde, nur gegenüber der Trajanssäule vielfach potenziert an die Stelle des Hintereinanders, der räumlichen Tiefe, das Übereinander in der Bildfläche getreten[2]). Den Grundstein zu dieser Entwicklung hat auch darin die Übereinanderstaffelung der Figuren auf der Trajanssäule und die bewußte Ausschaltung der perspektivischen Gesetze gelegt.

IV. Der Künstler und sein Werk.

Daß das ganze Reliefwerk die Schöpfung eines einzigen Künstlers ist, ist unzweifelhaft. Sowohl die einheitliche Komposition und ihre Rücksichtnahme auf das Monument wie die kontinuierliche Entwicklung des künstlerischen Stiles, die sich in ihr so gut wie in den Einzelbildern, in Architektur und Landschaft äußerte, beweisen es. Gerne möchte man den Namen des Mannes ermitteln. Der darauf gerichtete Wunsch hat denn auch den einzigen großen Künstlernamen der Zeit, den des Apollodoros von Damaskus, mit dem Werk in Verbindung gebracht. Des Positiven für solche Vermutung läßt sich nicht allzu viel beibringen: Apollodor ist nachweislich auf dem Kriegsschauplatz gewesen[3]), jedoch läßt sich gerade dies für den Künstler der Säulenreliefs, wie wir im zweiten Kapitel ausführten, kaum annehmen. Man hat behauptet, daß das Porträt des Apollodoros auf der Säule begegne[4]) und zwar in dem Bild, das sein berühmtestes Werk, die große Donaubrücke, zeigt. Selbst wenn es zutrifft, so wäre damit noch keineswegs gesagt, daß das Porträt ein Selbstporträt des Künstlers sein müsse. Den schwachen Anhaltspunkten stehen stärkere negative Gründe gegenüber: was uns von Apollodors Werken bekannt ist, die Donaubrücke, das Trajansforum, seine Tätigkeit als Kriegsingenieur, läßt uns den Techniker und Architekten erkennen, nicht aber, daß er bildhauerisch tätig gewesen sei[5]). Auch wenn er am Pantheon tätig gewesen sein sollte[6]) und die Leitung des Baues des Tropaeum Trajani gehabt haben könnte[7]), so ist doch gerade am letzteren Werke deutlich, daß der Skulpturenschmuck nicht seiner, sondern provinzieller Kunstübung entstammt. Daß er den Beneventer Bogen erbaut habe[8]), ist ganz unerweislich. Das einzige, was wir von seinem Verhältnis zur Plastik wissen, ist ein recht baunausi-

---

[1]) Neben den oben auf S. 87 genannten Beispielen zeigt diese Einwirkung namentlich der große Schlachtfries am Konstantinsbogen; ferner ein gallisches Triumphalmonument für Trajan, von dem sich ein Nachklang auf Gefäßscherben erhalten hat (Dechelette, Les vases de la Gaule romaine II, 215ff., 217) und die anscheinend aus hadrianischer Zeit stammende kapitolinische Reliefbasis Helbig-Amelung 864 = Reinach, R. III, 201; s. auch Bonner Jahrb. 1911, Taf. 15, 1.

[2]) Rodenwaldt, Arch. Jahrb. 1922 S. 17ff. [3]) Benndorf 143ff.

[4]) Cichorius III, 141 mit Ankündigung eines näheren Beweises. Zugestimmt hat Thiersch bei Thieme-Becker unter Apollodor.

[5]) Auch das bei Spartian Hadrianus XIX, 12 genannte Projekt ist ein städtebauliches (vgl. Benndorf 143); die Ausdrucksweise besagt deutlich, daß Apollodor den Plan der Aufstellung entwarf, aber nicht der Bildhauer war.

[6]) Michaelis, Preuß. Jahrb. 71, 223ff. Benndorf 144; Studniczka, Tropaeum Trajani 86ff.

[7]) Benndorf 145, dagegen Studniczka a. a. O. 71ff. [8]) Meomartini, Monumenti di Benevento 1889, 32.

sches Kunsturteil, das nicht nur ein Werk seiner Zeit, sondern ebenso gut den Zeus des Phidias verdammt (Dio Cassius LXIX, 4, 3). Andererseits wäre es bei der detaillierten Beschreibung von Kriegsmaschinen, die er in der uns erhaltenen Schrift über die Belagerungskunst gibt[1]), sehr auffallend, daß derlei so spärlich am Säulenrelief dargestellt ist (s. o. S. 103), wenn er der Meister wäre. Das gleiche gilt in verstärktem Maße für den durchaus unrealen Charakter der Bauszenen, für die Unterordnung der Architektur unter das Figürliche und ihre flüchtige Ausführung. Ja, ganz unverständlich bliebe die Darstellung der Donaubrücke (s. o. S. 137). Zu diesen Einwänden, die aus der Art des Kunstwerkes selbst entnommen sind, kommen andere: daß die Trajanssäule erst nachträglich in den Komplex des von Apollodor erbauten Forums eingefügt worden ist, zeigt schon die Inschrift. Zudem mußte bei ihrer Errichtung das Pflaster des Platzes tiefer gelegt werden[2]). Nach alledem müssen wir darauf verzichten Apollodor das Werk zuzuschreiben[3]). Der Künstler, dessen Eigenart uns ein Werk zeigt wie wenige des Altertums, bleibt für uns namenlos.

Ist auch die Komposition als Ganzes, ja alles, was den eigentlich künstlerischen Charakter bestimmt, seine ureigenste Schöpfung, so bedurfte es doch einer großen Zahl von Mitarbeitern, von ausführenden Bildhauern und Steinmetzen zur Vollendung. Nur sieben Jahre standen für die Fertigstellung des Riesenwerkes vom ersten Plane unmittelbar nach der Beendigung der Dakerkriege bis zum endgültigen Abschluß zur Verfügung (s. o. S. 4). Es mußte rasch gearbeitet werden. Schon deshalb wäre es unwahrscheinlich, daß eine plastische Vorlage den Ausführenden, etwa in Form von Tonmodellen für einzelne Reliefabschnitte, gegeben worden sei. Diese allein schon hätten eine viel zu gewaltige Arbeitsleistung erfordert. Zudem fehlen jegliche Spuren mechanischer Übertragung von einem solchen Modell, die bei der Ungleichmäßigkeit und Flüchtigkeit der Ausführung im Einzelnen vorhanden sein müßten. Sind doch die Meßpunkte des Bildhauers z. B. an einem sehr viel sorgfältigeren Werk, den hadrianischen Rundreliefs am Konstantinsbogen, ebenso wie an einzelnen Dakerstatuen vom Trajansforum, stehen geblieben. Zudem wären die vielen Unregelmäßigkeiten und Versehen in der Einzelausführung bei der Annahme plastischer Modelle unerklärlich. Die der Ausführung zugrunde gelegten Vorlagen können also nur zeichnerisch oder malerisch gedacht werden. Am ehesten wird man an große „Cartons“ (rechteckige Holztafeln) denken dürfen, die vielleicht annähernd die natürliche Größe der Reliefs erreicht haben. Daß solche Vorlagen noch dem Meister der Markussäule bekannt gewesen sind, hat Petersen aus der Übernahme gewisser, am Monument selbst kaum wahrnehmbarer Details wahrscheinlich gemacht[4]).

Eine sorgfältige Beobachtung der Reliefs selbst an der Säule[5]) führt noch weiter. Wir haben oben ermittelt, daß die Gesamtkomposition in einzelne, jeweils einer Windung des Reliefsbandes entsprechende Abschnitte zerfällt. Daraus ergaben sich zunächst Entsprechungen gewisser gleichartiger Szenen, die, obwohl oft weit getrennt, senkrecht übereinander erscheinen. Es gilt dies nicht nur für die die einzelnen Windungen in der Westachse einleitenden Bilder; sondern auch für andere, die naturgemäß in einem bestimmten Abstand auf sie folgten; beispielsweise die Lustratio LIII über VIII, die Adlocutio LIV über X, die Bauarbeiten CXVII über LXXIII. Aber es gibt darüber hinaus eine Reihe von Beziehungen, die sich nicht so erklären lassen. So stehen die im Bau auffallend ähnlichen Bilder XLVI und XXXIII übereinander. Ebenso LXV und LX und, durch größeren Zwischenraum getrennt, die Adlocution LXXIII über LIV, das analog komponierte Bild LIX über XIV, die Unterwerfungsszene CXVIII über LXXV. Es handelt sich in allen diesen Fällen um kompositionell sehr ähnliche Bilder, bei denen gelegentlich der Einzelanalyse bereits ein Zurückgreifen der späteren auf die früheren festgestellt wurde. Dazu kommen geradezu frappante Einzelbeziehungen, ebenfalls in senkrecht untereinander stehenden Bildern: eine Gruppe von barbarischen Panzerreitern in XXXI, die sonst nie auf der Säule vorkommen, steht genau unter dem Bild, das deren einzigen Kampf mit den Römern zeigt (XXXVII). Die ganz gleichartig gebaute Schlachtreserve von LXXII steht unmittelbar über der von LXVI. Die einzigen Leute, die auf der ganzen Säule dem Kaiser im gleichen Motiv abgeschlagene Köpfe der Feinde entgegenhalten, finden sich, weit voneinander getrennt, senkrecht übereinander in Bild LXXII und XXIV. Die Leute, die in der eroberten Hauptstadt Beute wegtragen in LXXV und CXXIV,

[1]) Wescher, Poliorcétique Rev. des Etudes grec. III, 230 ff. Die Widmung an Hadrian braucht man nicht mit Reinach ebd. VIII, 198ff., zu bezweifeln, da beide sehr wohl gemeinsam am zweiten Dakerkriege teilgenommen haben können.

[2]) Sogliano, Atti Accad. Napoli XXV, 1908, 87.

[3]) So richtig Reinach S. 31 note 2. Jetzt vor allem Löwy, Strena Buliciana 73 ff.

[4]) Markussäule S. 98 ff.

[5]) Die ich zum Teil mit einem Glase und sorgfältigem Visieren schrittweise vorgenommen habe.

sind durch gleiche Beziehung verbunden. Da all dies Dinge sind, die dem Beschauer keineswegs zum Bewußtsein kommen sollen, ja es zum großen Teil, wenn man ihnen nicht nachspürt, kaum können, ist der Grund nur im Herstellungsprozeß zu suchen. Die einfachste Erklärung ist die, daß die vom Künstler entworfenen Cartons eine ungefähr gleiche Länge hatten und jeweils eine Windung des Reliefbandes umfaßten. Dann wird es verständlich, daß bei der immer wieder festzustellenden Art des motivischen Zurückgreifens auf entsprechend Vorhergehendes gleichartige Dinge an den gleichen Platz innerhalb dieser Abschnitte gerieten, woraus sich ihr jetziges Übereinander auf der Säule ergab. Zugleich ist eine solche Ausdehnung der Entwürfe durch das Einteilungsprinzip nach Windungen nahegelegt.

Ganz zweifellos waren diese Vorlagen im Beiwerk weniger detailliert ausgeführt als in den figürlichen Teilen. Aus flüchtiger malerischer Andeutung der Landschaft und Architektur erklären sich viele Einzelzüge, erklären sich vor allem die dauernden Mißverständnisse in der Ausführung dieser Bestandteile, für die nur zwei bezeichnende Beispiele genannt seien: in Bild XVI (Taf. 11) ist die Lagermauer links vom Kaiser in einer Weise unten schräg abgeschnitten, die vermuten läßt, daß hier ursprünglich ein nach links hin schräg ansteigender Palisadenzaun wie weiter rechts beabsichtigt war. In Bild XCVIII (Taf. 45) befinden sich innerhalb einer Festungsmauer nebeneinander ein Zelt und Steinbauten, wie unmöglich in Wirklichkeit[1]). Eines von ihnen muß mißverstanden sein[2]). Darüber hinaus gibt es kaum ein einziges Bild, in dem nicht Mißverständnisse der Einzelheiten begegneten. Es ist bezeichnend, daß sie nicht durch Korrekturen beseitigt worden sind, wozu doch der Vergleich mit der Vorlage, wäre sie detailliert gewesen, herausgefordert hätte. Solche Korrekturen lassen sich gelegentlich an figürlichen Teilen erkennen[3]). Oder sie sind vorgenommen worden, wo ein sachlich notwendiges Element vergessen war, wie das Flußwasser in LVIII, bzw. wo der Fehler die figürliche Komposition störte[4]).

Nicht nur die Fehler, sondern auch die Auslassungen in der Ausführung der architektonischen Einzelheiten erweisen, daß diese auch in der Vorlage flüchtiger behandelt gewesen sein müssen. Hätte doch der leitende Meister, wenn er sich mit ihrer sorgfältigen Einzelausführung abgegeben hätte, diese auch von den Steinmetzen erzwungen.

Aus den Ungleichheiten in der Durchführung des Figürlichen und des Beiwerkes auf verschiedene Hände zu schließen, ist unberechtigt[5]). Es ist vielmehr so, daß erst alles Wesentliche in der Bosse angelegt wurde, dann vom Wichtigen zum Unwichtigeren fortschreitend die Einzelausführung vor sich ging[6]).

Alle diese Fehler im einzelnen und die verhältnismäßig geringe Rücksichtnahme auf das Detail schon in der Vorlage werden um so verständlicher, als die Ausführung der Reliefs, altgewohnter Übung entsprechend, erst erfolgte, nachdem die Säule im ganzen errichtet war[7]).

---

[1]) Vgl. Cichorius III, 134.

[2]) Zu weit geht Petersen II, 90, der in CXIII annimmt, daß eine Mauer ursprünglich eine Figur verdecken sollte, die zu sehen ist.

[3]) So in Bild XXVII, vgl. Cichorius dazu.

[4]) Letzteres ist in Bild CVII der Fall, wo das Verfahren noch zu erkennen ist, weil die Korrektur hier nicht vollendet wurde. Zu der ursprünglich zu weit nach links geratenen rechten Abschlußmauer des Lagers gehört nicht nur ein Stück unter dem oberen Bildrand auf Platte 285, sondern auch weiter unten ein stehen gebliebener Bossenstreifen, der am Helm des Wachtpostens endigt. Die bei Cichorius III, 213 genannte Korrektur habe ich am Gips nicht auffinden können.

[5]) Gegen Cichorius passim vgl. Petersen I, 2 Anm. 1.

[6]) Beispiele für stehen gebliebene Bossen in Bild XI links vom Treppenfenster, vgl. Cichorius II, 62; in der vergessenen Architekturpartie an der Bildgrenze XXVII/XXVIII rechts; aber auch an vielen anderen Stellen. Sehr lehrreich ist Bild XVI, in dem hinter dem Kaiser nicht nur zwei Beine seiner Begleiter (vgl. Cichorius II 83) sondern auch ein Stück Mauer fehlt; es ist hier offenbar der Kaiser als Hauptperson zuerst ganz ausgeführt. Daß verschiedene Hände Figuren und Beiwerk gearbeitet hätten, erschließt Cichorius III, 196 einfach aus Versehen im letzteren. Der von ihm bei Bild XLIII erwähnte Fall ist ungleich verwickelter. Hier ist an der Mauer eine Korrektur deutlich, indem zwei dem Tor zunächst gelegene Zinnen nachträglich weggearbeitet sind. Vielleicht bestand die Absicht, die ganze Mauer so tief herabzuführen wie links. In Bild XXXIII lehrt Prüfung am Abguß, daß zwischen dem Matrosen rechts und dem Bordrand gar kein unausgeführter Teil (vgl. Cichorius II, 164) vorhanden ist.

[7]) Vgl. Petersen I, 2 Anm. 1 und II, 19 Anm. 3 gegen Cichorius' wiederholt ausgesprochene Anschauung, daß die Reliefs vor dem Versetzen gearbeitet seien. In der Tat sind, wie er schon hervorgehoben hat, eine große Zahl der von C. bemerkten Unregelmäßigkeiten an den Trommelfugen Absplitterungen, die infolge von Erdbeben gerade an diesen Stellen nach der Vollendung entstanden sind. Beispiele: XI Pl. 30 oben rechts; die meisten Köpfe in XXI/XXII, XXXII Daker rechts oben; XXV; XXXIV vom Rücken gesehener rechts; LXVI auf Platte 169; Schild des Auxiliars in CXII (vgl. C. II, 113); Wolfsgrube in CXVIII (vgl. C. III, 249); Schild in CXXVIII (vgl. C. III, 275); Hals eines Mannes in CXXIX (vgl. C. III, 297); eben-



Abb. 23. Detail aus Bild CXLII—CXLIV

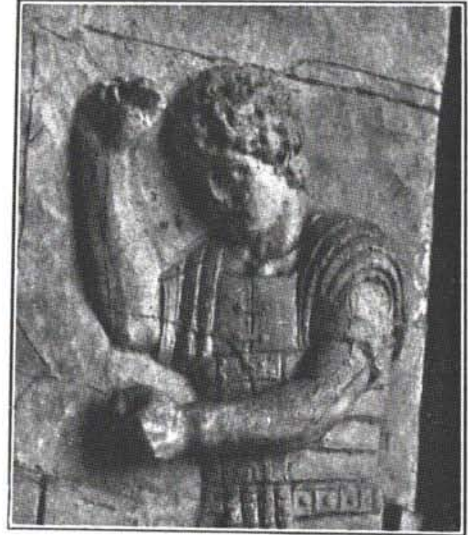


Abb. 24. Detail aus Bild XVI.

Zu der plastischen Ausführung in Stein gesellte sich eine weitere, die uns nicht er halten ist. Zunächst war sicherlich das ganze Reliefwerk bemalt. Spuren der Farben haben sich zwar nicht mehr erhalten[1]). Aber das fortgesetzte Fehlen von Waffen und Instrumenten[2]), das häufige Aussetzen der Modellierung des Geländes oder Wassers hinter den Figuren und alle jene anderen Ungleichmäßigkeiten der Ausführung lassen sich nur so erklären. Zudem zeigt die Markussäule noch in der Behandlung der Oberfläche Herrichtung für Malerei[3]). Die Farbengebung wird man sich, wie überhaupt in der antiken Plastik, wesentlich auf Lokaltöne beschränkt denken. Ein lehrreiches Vergleichsmaterial bilden die römischen Terrakottareliefs der sog. Campanagattung mit ihren Farbspuren[4]). Das Gelände wird danach im allgemeinen rotbraun oder gelb, der Grund darüber blau, Baumstämme und Holzwerk braunrot, die Baumkronen grün, das Wasser wieder blau koloriert gewesen sein. An den Figuren werden die Gewänder einfache reine Farbtöne gehabt haben; die nackten Teile blieben wohl unbemalt und nur für Augen und Lippen, Haar und Bärte dürfen wir wieder eine Tönung annehmen. Bei dem äußersten Raffinement der Komposition ist sicherlich die Farbe herangezogen worden, um ihre Wirkung zu verstärken. Da wir ohnedies mit einer Vorlage der Flächenkunst zu rechnen haben, darf man annehmen, daß der entwerfende Künstler schon die Hauptfarbtöne angegeben hat.

Außer dieser farbigen Ausstattung waren auch Waffen und Instrumente noch vielfach, aber nicht immer, der alten Überlieferung der antiken Plastik entsprechend, in Metall hinzugefügt. Bisweilen zwar sind sie plastisch in Stein ausgeführt und dann nur bemalt gewesen. Häufig auch waren sie nur malerisch angegeben. Aber in einer großen Zahl von Fällen finden sich, über das ganze Reliefband verteilt und an den Abgüssen sowohl wie in den Publikationen, wenn man einmal auf sie aufmerksam geworden ist, häufig erkennbar die Einsatzspuren der Metallzutaten in den Händen ihrer Träger. Als Beispiel, die nebenstehenden, nach dem Abguß gefertigten Photographien[5]) (Abb. 23 u. 24). Die Zutaten wird man sich am ehesten aus

so in CXXXVII (vgl. C. III, 329) und CXXXIX (C. III, 337). Es sei dazu bemerkt, daß die Erschütterung der Säule nicht nur an diesen Absplitterungen, sondern an einer starken Verschiebung der obersten Trommeln, besonders deutlich in CXIII, sich geltend macht. Dem entsprechend sind ganze Teile zunächst der obersten Trommelfuge weggebrochen. Es bleiben nur noch ein paar der von C. genannten Fälle übrig; davon fallen die III, 202 und II, 294 erwähnten Unstimmigkeiten fort, die nach Prüfung am Gips gar nicht vorhanden sind. In LII ist bei einem Mann etwas am Schienenpanzer nicht in Ordnung (C. II, 247ff.), hier zufällig an einer Fuge wie sonst häufiger, z. B. in XIX/XX. In XLIX sind tatsächlich ein paar Köpfe nur bis zur Fuge ausgeführt (C. II, 235), was übrigens schon in geringer Unteransicht nicht zu sehen ist. In CXL entsteht gerade an der Fuge eine Unklarheit in der Faltenbehandlung (C. III, 342). Diese Dinge erklären sich daraus, daß der Künstler auch sonst gelegentlich den natürlichen Riß und Abschnitt, den die Trommelfuge, namentlich bei den grob abozzierten Säulentrommeln bedeutete, in Nebendingen verwendet hat. Beispiele: Oberer Bildrand in LXXIII, XCI, CVIII, CXXIII, CXXXIV; unterer Bildrand in XCVII, CXIII; unterer Rand der Landzunge in II; Quaderfuge in VI; Uferlinie in XXVI links; Oberrand der Palisade in XLIX; Bergrand in LX; oberer Schiffsrand in LXXXVI; unterer Lagerrand in XCII rechts oben; Dachrand in C rechts oben. Den klaren Beweis für die Ausführung nach dem Versetzen geben einige Fälle, in denen ausgeführte Teile von oben her noch gerade ein Stück weit über die Fuge herabreichen: Lagermauern in XXIV und CIX oben rechts (Taf. 52); in CXI ist der Torrand mit einem Stück Gelände über die Fuge weggeführt, während sonst unten alles unausgeführt bleibt.

1) Fröhner XVIII; Petersen, Markussäule 103; Morey, Bulletino 1836, 39 gegen Semper ebd. 1833, 92 und dens. Der Stil I, 500.

2) Siehe Cichorius passim. 3) Petersen a. a. O. 4) Rohden-Winnefeld 27* und 28*, Österr. Jahresh. VIII, Taf. V.

5) Auf die Möglichkeit des ehemaligen Vorhandenseins von Metallzutaten wies mich zuerst Walter Amelung an einer Stelle am Abguß hin.



Abb. 25.

Bronze denken dürfen. Sicherlich wurde auch dadurch — man denke etwa an die gleichmäßig gerichteten Lanzen vieler Kampfszenen — die Wirkung der Komposition noch vielfach gesteigert.

* * *

Trotz der vielen Hände, die am Werk beteiligt waren, trotz so mancher Flüchtigkeiten der Ausführung ist doch die Reliefbehandlung im ganzen durchaus gleichmäßig. Es verrät sich hier eine einheitliche Tradition, ein fester Werkstattzusammenhang. Bei der offenbar sehr großen Schnelligkeit der Arbeit, die durch Nachlässigkeiten und Unausgeführtes im Beiwerk erwiesen wird, zeigt doch die geringe Zahl von Versehen bei den wesentlichen Dingen eine äußerst sichere Meißelführung, eine souveräne Beherrschung des Materials. Freie und vom Grundabgelöste Extremitäten der Figuren oder Teile von Baumstämmen (Abb. 25) sind nicht selten, tiefe Unterschneidungen, namentlich an Waffen und Laubwerk, ganz geläufig trotz der an sich geringen Höhe des Flachreliefs. Es zeigt sich hier überall die glänzende Beherrschung der Marmortechnik, die als nicht unwesentliches Erbteil die römische Kunst vom Hellenismus übernommen hatte. Allein diese Technik wird nicht mehr ausgenutzt, um dem harten Material alle Schattierungen des Stofflichen, der Oberfläche zu entlocken, wie es in der augusteischen und wieder in der flavischen Epoche der Fall gewesen war. Hatte diese doch, wie es uns Wickhoff so schön geschildert hat, selbst im Marmor die Reize und Qualitäten des Atmosphärischen wiederzugeben verstanden. Mit solchen Illusionsbestrebungen ist es endgültig vorbei: hart und greifbar, nur als Formen, in einem gleichmäßigen, etwas nüchternen, sehr klaren Reliefstil[1]) ist alles nebeneinander zum Ausdruck gebracht, Inkarnat und Gewänder, Haare und Felle, Holz und Stein, Erde und Blätter; alles zeigt eine einheitliche, gleichartige Steinbehandlung, in der das Spezifische des Materiales nur in Form und Umriß, nicht aber in den Nuancen der stofflichen Oberfläche sich äußert. Nicht malerisch, sondern zeichnerisch ist dieser Reliefstil auch darin, daß alle Weichheit der Ränder, alles Atmosphärische, jenes seit der augusteischen Zeit übliche Herauswachsenlassen der Dinge aus dem Reliefgrund ohne festen Kontur geschwunden ist. Jede Form steht fest und klar umrissen da und keine geht ohne Absatz aus dem Reliefgrund hervor oder bildet mit anderen eine malerische Einheit. Schon in der domitianischen Zeit, beginnend am Titusbogen und weiter am Nervaforum hatte sich eine Abkehr von der illusionistischen Reliefbehandlung in diesem Sinne, wie wir sie am Panzer der Augustusstatue von Primaporta, dem Penatenopfer der Ara Pacis, den Grimanireliefs, dem Budapester Relief und noch am Opferrelief von Pompeji kennen, geltend gemacht. In trajanischer Zeit schließen hier die Forumsschranken an und diese rückläufige Bewegung setzt sich in den Säulenreliefs fort.

Nur in scheinbarem Widerspruch steht dazu eine andere Eigentümlichkeit der Reliefbehandlung der Trajanssäule: es ist dies das Verhältnis der hinteren Gründe zu den vorderen. Die Figuren der doch weiter zurückliegenden höheren Staffeln, die mit ihren Körpern ja hinter denen des Vordergrundes verschwinden, wachsen da, wo sie über diesen sichtbar werden, plötzlich bis zur vollen Reliefhöhe heraus. Ein Beispiel für diese Art der Reliefbehandlung gibt die nebenstehende Abbildung (Abb. 26) eines Teiles der Heeresmasse aus dem Adlocutionsbild CIV. Dies Verfahren ist in der Tat höchst unplastisch, indem es der Schichtung des Reliefs, in der die hinteren Dinge flacher sind als die näheren, keine Rechnung trägt. Bis dahin hatte das die römische Reliefplastik getan. Nur schwache Anfänge dieser Richtung kann man im Landschaftsrelief der augusteischen Zeit konstatieren: so ist z. B. am Penatenopfer der Ara Pacis (Abb. 17) das Tempelchen mit dem Geländestück, auf dem es steht, über dem Kopf des Opferknaben bis zur vollen Reliefhöhe hervorgeführt, weil nur so der Bau als plastisches Gebilde gezeigt und nicht nur zeichnerisch angedeutet werden konnte. Eben um solche Bildung zu vermeiden, hatten die Grimanischen Brunnenreliefs und ihre Verwandten das „Höhlenprinzip"

[1]) Vgl. Arndt zu Brunn-Bruckmann 565. Er ist entgegen Dierauer S. 144 durchweg einheitlich.

eingeführt. Landschaft und Figuren, jede im gesonderten Bildteil werden hier zu voller Reliefhöhe durchgeführt und jene umgibt diese dann mit einem Höhlenrand (s. o. S. 133). Vollends im figürlichen Relief des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit war eine Behandlung, wie die auf der Trajanssäule, undenkbar. In jener von Wickhoff charakterisierten Stilart der Hochreliefs von der Ara Pacis bis zum Titusbogen, in der die Figuren des Hintergrundes in flachem cameenartigem Schnitt weit hinter die des vorderen zurücktreten, war geradezu die reliefmäßige Schichtung übertrieben. Auch diese Art der Reliefbehandlung findet sich auf der Trajanssäule dort, wo die Figuren des hinteren Grundes über die des vorderen nicht emporgestaffelt sind, wo also die neuen perspektivischen Gesetze sich nicht durchgesetzt haben. Wie diese unter Zerstörung der Raumillusion dazu dienten, ganze Massen von Figuren sichtbar zu machen, hat die Reliefbehandlung, indem sie mit der vorher herrschenden Anschauung brach, die Reliefschichten entsprächen räumlichen und in ihnen lasse sich die räumliche Relation der Figuren zueinander verdeutlichen, gleichfalls der einheitlichen Darstellung von Figurenmassen gedient. Diese stellen sich jetzt als gleichmäßig durchmodellierte, in ihrer Einheit nicht durch räumliche Distanzen, in ihrer Wirksamkeit nicht durch optische Bedingungen beeinträchtigte, überall gleich stark greifbare Körper dar. Man kann dies Verfahren bis zu einem gewissen Grade als zeichnerisch im Gegensatz zum Malerischen einerseits, zum Reliefmäßig-plastischen andererseits bezeichnen. Man muß sich aber bewußt bleiben, daß doch hier eine Steigerung der zeichnerischen Flächengleichmäßigkeit in die Sphäre plastischer Greifbarkeit vorliegt. Von einer anderen Seite gesehen bedeutet aber diese Reliefbehandlung, daß auch in ihr sich wieder die ideelle, optische, ja taktische Einheit der Massenkörper, die die Komposition zusammensetzen, äußert.

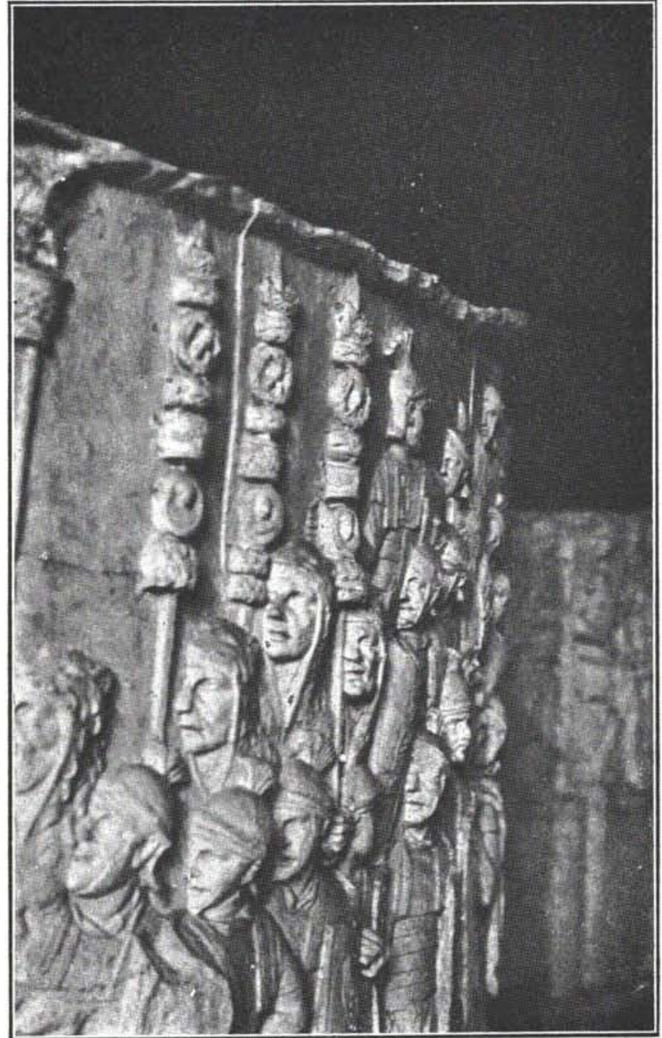


Abb. 26.

Auch hier zeigt sich, wie in der Zerschlagung des Raumes in der Negierung der Perspektive eine Abkehr von naturalistischen Gesetzen, von Erfahrungen der Wirklichkeit. Wie dieses Vordringen der Figuren des hinteren Grundes in den vorderen, das sich gleichzeitig schwach am Beneventer Bogen und ausgesprochen am Schlachtfries des Konstantinsbogens feststellen läßt, in der Folgezeit sich äußert, ist hier nicht zu erörtern. Es bleibt diese Reliefbehandlung wie an der Trajanssäule auch weiterhin ein Komplement zu der immer wachsenden Unräumlichkeit des spätantiken Reliefs.

Bei aller Loslösung von den Illusionen der Zeit vorher, die sich wie in der Reliefbehandlung so auch in der Ablehnung der Perspektive geltend macht, ist doch die Massendarstellung selbst, der all dies dient, ein an einen Raum gebundenes Phänomen (s. o. S. 143). Deshalb arbeitet der Meister der Trajanssäule innerhalb der so gesteckten Grenzen durchaus mit räumlichen Tiefenwirkungen in dem Sinne, in dem sie das hellenistische Relief ausgebildet hatte und in dem sie in flavischer Zeit nach einer klassizistischen Reaktion der späteren Republik und frühen Kaiserzeit wiederaufgelebt waren. An Einzelheiten wie beispielsweise der Übereckstellung von Altären wurde das schon gelegentlich nachgewiesen[1]). Überhaupt aber ist das Übereckstellen

[1]) S. o. S. 35. Daß auf der Säule zuerst Tiere in Rückansicht erscheinen, hat unlängst Barrera, Studi romani III S. 9 hervorgehoben.

nicht nur von Architekturen, sondern auch von Figurenmassen das Gebräuchliche. Ja selbst bei den Einzelfiguren ist die reine Enface-Stellung und Profilansicht sehr selten und meist für besonders repräsentative Gesten oder zentrale Stellen der Bildkomposition aufgespart. Dem entspricht es, daß die Bewegungen durchweg schräg aus der Tiefe oder in die Tiefe erfolgen, selten parallel zur Reliefffläche. Hierin steht die Säule durchaus im Gegensatze zur augusteischen, aber auch zur hadrianischen Kunst. Wie diese Tendenz zu starker Tiefenwirkung sich immer mehr durchsetzt, läßt sich an den Einzelszenen beobachten: hierher gehört die Entwicklung der Adlocutio von jenen Kompositionen der früheren Kaiserzeit, in denen sich zwei Gruppen im Profil gegenüberstanden (X), zu ihrer letzten Gestalt auf der Säule (CXXXVII), wo ein raumtiefes Gebilde mit dem in Schrägansicht gesehenen Kaiser in der Mitte geschaffen ist. Hierher gehört jene einzigartige Raumwirkung von Bild LXXXV oder etwa die Wirksamkeit der Schrägbewegungen im Baubild CXXVII im Vergleich mit XI. Endlich gehört auch die oben skizzierte immer wachsende Verschmelzung des Figürlichen mit der Architektur in einem gewissen Sinne hierher. Allein nicht mehr um seiner selbst willen, nicht mehr an sich als Problem, wird hier die Tiefenwirkung im Relief gesucht, wie etwa in hellenistischer Zeit. Sondern sie ist nur dem Ziele dienstbar gemacht, die Massen als solche, die Bausteine der Komposition in ganzer kubischer Klarheit erfaßbar darzustellen. Von dem Augenblicke an, wo an Stelle dieser Massen wieder die Einzelfigur oder Figurenreihe Objekt der Darstellung wird und alleiniger Träger der Komposition, mußte auch dies Arbeiten mit hellenistischen Tiefenwirkungen, mit Schrägbewegung und Übereckstellung aufgegeben werden (vgl. o. S. 144).

All das, die Art der Reliefbehandlung wie die hellenistischen Mittel den Raumeindruck zu verstärken, die Höherstaffelung der hinteren Gründe und die Befreiung von den perspektivischen Gesetzen steht im Dienste fester Bildkomposition. Wenn irgend etwas, so sind diese Kompositionsabsichten das eigentliche Wesensmerkmal dieser Kunst wie die Interpretationen der Bilder gezeigt haben. Wenn man einmal von der Tatsache absieht, daß die kompositionsbildenden Faktoren andere geworden sind, daß durchweg mehr die Figurenmasse als die Einzelfigur der eigentliche Baustein der Bilder geworden ist, so bleiben die Mittel, mit denen hier gearbeitet wird, die der alten klassischen Kunst: Symmetrie und Antithese, Parallelismus und rhythmische Gliederung, Zentralität des Wichtigen und Gleichgewichtigkeit der Teile, kurzum das Walten aller jener Formgesetze, die die griechische Kunst durch die strenge Schule der geometrischen Zeit überkommen und denen sie sich nie ganz entzogen hatte. Wir konnten immer wieder im Verlaufe der Interpretation feststellen, wie alle diese Dinge wechselnd den Bildbau bestimmen, vor allem aber, wie sie im ganzen genommen dazu dienen, den Eindruck der Bildeinheit zu erhöhen, indem jedesmal das beherrschende Gesetz des Baues das Ganze zusammenbindet. Es wurde weiter gesagt, wie dieser strenge Kompositionsstil nicht gleichmäßig das ganze Werk beherrscht, sondern wie er erst mit der fortschreitenden Erzählung zur vollsten Ausbildung gelangt; wie er nach und nach alte Bildformen umwandelt und wie all das in einem stetigen Fortarbeiten, in einem Sichmühen um Probleme vor sich geht. Wir sahen bereits, wie nicht nur allmählich das Kompositionsgesetz innerhalb der als Bausteine verwendeten Massen durchdringt, bis auch die Einzelfigur nur noch Ausdruck seiner Macht ist (S. 77ff.), sondern auch Landschaft und Architektur sich unterwirft (S. 140). Wenn auch im Grundsätzlichen hier kein Gegensatz zur altklassischen Kunst, wohl aber zu allem „Barocken“ in hellenistischer und flavischer Zeit vorliegt, so sind doch die Abweichungen wesentlich: einmal nämlich tritt ein verstandesmäßiges Element hier deutlich hervor. Das Theoretisieren über Kompositionsgesetze wird zwar in jenem Zeitalter, in dem Polyklet von Argos eine allgemeingültige Proportionslehre ausgearbeitet hat, nicht gefehlt haben. Hier jedoch ist das Berechnen und Ausklügeln, das bewußte Experimentieren ungleich stärker, als es jemals in der griechischen Kunst der Fall gewesen sein kann, die nie den unbewußten Triebkräften ihren Vorrang nahm. Wohl mochte man im 5. Jahrhundert nach dem Gesetze suchen, das der Erscheinung des Schönen zugrunde lag, um auch die gewonnene Erkenntnis den Nachfahren in der Schultradition zu vererben. Allein der Meister des Parthenonfrieses hätte kein Meisteratelier für Komposition eröffnen können, wie wir es dem der Trajanssäule zutrauen dürften.

Kein Zweifel: diese Kunst ist gerade in dem, was ihr das Wichtigste war, mit der großen der Griechen verglichen, akademisch veräußerlicht. Allein von einem Klassizismus der Kompositionstechnik kann hier schon deshalb im Unterschied zu allem modernen Akademikertum keine Rede sein, weil von einem Rechnen mit klassischen Vorbildern nichts in diesen Dingen zu spüren ist. Gegenüber dem lebendig-organischen Wesen der klassischen Kompositionen ist hier eine große Starrheit getreten. Man denke etwa an das

sinnfällige Kompositionsgerüst der letzten Baubilder, die sich besonders zum Vergleich eignen, weil hier immer die Einzelfigur Träger des Ganzen bleibt (S. 48ff.). Es ist zweifellos eine Geometrisierung eingetreten, die grundverschieden von der klassizistischen Nachahmung klassischer Vorbilder ist. Mitten auf der Höhe aller imitativen Formkräfte und im Vollbesitz der plastischen Beherrschung der Naturformen macht sich hier eine rückläufige Bewegung geltend, die durchaus der Abkehr von den Gesetzen der Perspektive, der Reliefbehandlung, der alle Illusion störenden Unterordnung von Architektur und Landschaft entspricht. Ohne eine Parallele zwischen dieser Geometrisierung mit Erscheinungen der neueren Kunst ziehen zu wollen, bei denen doch immer das Theoretische einen noch viel breiteren Raum einnimmt als je in der Antike, so sei doch hervorgehoben, daß hier der Verstand, das verstandesmäßige Experimentieren stark an solcher Entwicklung beteiligt ist. In der Tat äußert sich auch darin eine neue Epoche, deren Vorboten im zweiten nachchristlichen Jahrhundert wieder nach der Trajanssäule die gleichen Werke sind, die wir gelegentlich der Erörterung über Raum und Masse erwähnten: die Basis der Piussäule und die Markussäule.

Dieser Zersetzungsprozeß zeigt sich auch besonders deutlich in dem Verhältnis zum Gegenständlichen. Auch darin entfernt sich das Reliefwerk von dem Grundgefühl aller Klassik, daß es brutal das Mögliche und Wirkliche unter den strengen Formgesetzen verkümmern läßt, indem es zwischen dem, was man gemeinhin die Wirklichkeit nennt, und der Form, in der es sich hier darstellt, einen deutlichen Riß aufreißt. Eine Rückbildung zur Einheit einer archaischen Welt liegt noch in weiter Ferne. Das Neue äußert sich hier zunächst in einem Manierismus. Nicht nur im Größenverhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung liegt ein Widersinn, sondern eine rein äußerliche Manier in der Verwendung figürlicher Motive macht sich immer wieder geltend. Es kommt dabei, wie überall gezeigt wurde, auf eine sachlich gleichgültige Verwendung figürlicher Typen heraus. Und es ist prinzipiell einerlei, ob diese zunächst mehr der Vermeidung der Eintönigkeit dient, wie meist im ersten Teile, oder der Stützung der ganzen Komposition im zweiten. Besonders deutlich ließ sich dies äußerliche, rein formalen Absichten in vielfachen Widersprüchen mit der Wirklichkeit dienende Anwenden figürlicher Typen wieder an den Baubildern nachweisen. Der ganze reiche Schatz einer ungemein gestaltenreichen Vergangenheit wird hier gleichgültig gegen die Zusammenhänge, in die das einzelne gehört, benutzt, einzelne Motive aufgerafft und wieder verworfen, je nachdem sie die Komposition formal brauchen konnte.

Eine Kunst, die so einseitig auf Probleme äußerer Formung eingestellt ist, arbeitete naturgemäß in ihrem Dienste, aber auch, wo die Erzählung unbedingt eine Steigerung erfordert, mit äußerlichen Effekten. Jene Technik der Bühnenregie, die wir in der Gesamtkomposition charakterisiert haben (S. 118ff.) und die mit dem Effekt auf den Beschauer rechnet, der den inneren Zusammenhängen nicht allzu viel nachspüren darf, machte sich auch in den einzelnen Bildern überall geltend. Häufig stehen auch hier äußerlich wirkungsvolle Posen im Widerspruch mit allem Deutbaren. Die Einzelinterpretationen enthalten auf Schritt und Tritt Belege dafür.

Daß bei alledem die seelische Vertiefung, der Ausdruck innerlichen Erlebens in Gesicht und Geste zu kurz kommt, ist selbstverständlich. Kaum einmal macht sich beim Protagonisten, dem Kaiser, eine lebhafte Gebärde geltend, wie in Bild XXIV, wo auch nur eine äußerliche Tendenz dazu geführt hat (s. o. S. 89). Wohl setzt sich der Künstler ohne weiteres über Tatsachen hinweg und gibt so seinem Barbarenkönig entgegen der Wirklichkeit eine imposant-würdevolle Pose in Bild LXXV (s. o. S. 56). Aber wo es gilt, den letzten dramatischen Höhepunkt, den Selbstmord des besiegten Königs darzustellen, in Bild CXLV, greift er einfach einen traditionellen Typus der hellenistischen Kunst auf (s. o. S. 100). Und wenn man die unruhig zappelnden Gebärden der Daker auf der Säule, die dem Kontrast zu den sieghaft-ruhigen Römern zuliebe stets unterstrichen sind, mit den ungemein ausdrucksvollen Gesten einzelner Barbaren auf der Markussäule vergleicht, oder auch den Gesichtsausdruck des Schmerzes hier und dort, so senkt sich die Wagschale zugunsten dieses Monumentes.

Die Gesichter freilich selbst sind, so sehr wir auch in Tracht und Ausrüstung überall die Stilisierung feststellen mußten, zum großen Teil ganz herrliche Porträts[1]). Nicht nur unter den zahlreichen Köpfen des Kaisers (s. o. S. 93, Abb. 13 u. Abb. 27) und seiner Begleiter finden sich solche von hohem Range, sondern auch unter den einfachen römischen Soldaten und vor allem unter den Barbaren (s. Abb. 28). Bei letzteren macht sich

[1]) Vgl. meinen demnächst in der Zeitschrift „Antike" erscheinenden Aufsatz über „Köpfe der Trajanssäule".



Abb. 27. Detail aus Bild XXVI.

ein starkes Interesse für exotische Typen geltend, die nicht mit jener pathetisch-psychologischen Erfassung der hellenistischen Gallier, sondern mit einer gewissen objektiven Sachlichkeit wiedergegeben werden. Es ist ganz offenbar, daß hier zahlreiche Porträtstudien, die leicht an in Rom erscheinenden Gesandten und Gefangenen gemacht werden konnten, zugrunde liegen. Hier äußert sich durchaus die gute römische Tradition.

Im allgemeinen zeigte sich immer wieder im Inhaltlichen ein Geist, der durchaus nicht der getreuer Chronistik, sondern einer auf Wirkung abgestellten, stark stilisierenden Erzählkunst ist. An repräsentativen Gesten, für die die römische Kunst von jeher einen besonderen Sinn hatte, fehlt es nicht, auch nicht an tendenziösen Zügen, wie der geflissentlichen Hervorhebung der römischen Zivilisation, der humanen Gesinnung ihrer Träger, der entgegengesetzten ihrer Widersacher (s. besonders o. S. 88ff.). Auch von gewissen höfischen Zügen ist das ganze nicht frei. Immerhin ist der Kaiser selbst nicht mehr als der Hauptakteur innerhalb eines Dramas, in dem der Chor der Massen durchaus der eigentliche Träger der Handlung ist[1]). Durchaus nicht ist er der Held, dessen Geschichte erzählt wird: nicht nur, daß ihm alles Heldenhafte fehlt; er fehlt auch oft bei den wichtigsten Dingen, wie z. B. in dem ganzen Schlußakt, der den Untergang des Decebalus darstellt. Hierin äußert sich durchaus der Geist des frühen römischen Imperiums; wie Augustus der erste der Bürger an der Ara Pacis, so erscheint hier Trajan als der erste der Soldaten, öfters mit der schweren Lanze und keine Strapaze scheuend.

* * *

Ob der Künstler, dessen Werk wir uns zu nähern suchten, ein Grieche[2]), Italiker oder Provinziale gewesen ist, wissen wir nicht. Es ist von geringer Bedeutung. Das Werk, das uns noch vor Augen steht,

[1]) Ähnlich richtig Petersen, Markussäule 97 gegen: Wickhoff, Benndorf S. 16 und Arch. ep. Mitt. XIX, 143, Reinach 34.

[2]) Petersen, Markussäule 100.



Abb. 28. Decebalus, Bild XXIV

konnte nur im Rom des beginnenden zweiten Jahrhunderts geschaffen werden und spiegelt deutlich den mannigfach bewegten Geist dieser Epoche im Zentrum der Welt wider. Dieser Geist ist der Träger der reichen hellenistischen Kultur, er ist der des römischen Weltreiches, in ihm aber nahen zugleich Vorboten einer neuen Stellung zur Welt: der Spätantike. Diese drei Grundelemente beherrschen das Werk. Hellenistisch ist: die souveräne Beherrschung des Materials und sichere Kunstübung; die menschliche Gestalt als Träger der Handlung im sieghaften Übergewicht über das Beiwerk; der reiche zur Verfügung stehende Typenschatz der figürlichen Motive, der aus den verschiedensten Quellen wohl vor allem im Strome der Triumphalmalerei hierher geleitet ist; ein klar gegliederter Aufbau des Ganzen und die gesetzmäßigen Mittel der Bildkomposition; das feste Lineament und die Vorliebe für Abwechslung; endlich die räumliche Tiefenwirkung. Römisch aber ist: das riesige Ausmaß des Ganzen; die Sammlung der Figuren zu einheitlicher

Masse und die Vorliebe für das Massenhafte überhaupt; das Eindringen von Landschaft und Architektur ins monumentale Relief; der Sinn für das Porträt und das Interesse am Exotischen; das stark Verstandesmäßige im Ganzen und Einzelnen; die repräsentative Geste und das Effektvolle in einer gewissen Äußerlichkeit; eine zeitgeschichtliche Aktualität und das Tendenziöse. Anzeichen aber einer neuen spätantiken Geisteshaltung sind: ein gewisses Erlahmen der Formkraft zu einem nüchternen Reliefstil; der offen aufgedeckte Zwiespalt zwischen Mensch einerseits, Architektur und Landschaft andererseits; die Zerschlagung der bisherigen Einheit von Inhalt und Form durch rein formale Verwendung des Überlieferten; das starre geometrische Gesetz als Herrscher der Bildgestaltung; die Aufgabe der perspektivischen Sehform und der schichtenmäßigen Reliefbehandlung.

Das Monument steht somit an der Wende eines Zeitalters. Es sei daran erinnert, daß Trajan der erste Provinziale auf dem römischen Kaiserthron ist und daß man die hier anklingende Entwicklung zur Spätantike in einem gewissen Sinn als Sieg des Geistes der Provinzen über den der hellenisierten Hauptstadt auffassen darf. Dieser selbe Trajan ist vielleicht aber auch die allerglänzendste Erscheinung des römischen Imperiums. Noch tief ins Mittelalter hinein hat er als der gute Kaiser in der italienischen Vorstellung, sein Zeitalter als ein goldenes gelebt. Nicht zum wenigsten sind die großen und lange bewunderten Prachtbauten des Trajansforums und auch die Säule selbst daran beteiligt gewesen, die in der Tat ein hervorragender Ausdruck ihres Zeitalters ist.

Als die Kunst in Rom fast anderthalb Jahrtausende später zu neuer Weltherrschaft erwacht war, haben gerade ganz große Meister das Reliefband gepriesen[1]. Nicht nur weil es für sie, denen die wirkliche klassische Kunst verloren war, ein indirektes Zeugnis[2], ein Repertorium ihres figürlichen Reichtums[3] ein Nachhall ihrer Gestaltenfreude gewesen wäre. Die Tatsache, daß gerade die Raffaelschule[4], daß Giulio Romano und seine Schüler eifrig nach der Säule gezeichnet und ganze Kompositionen ihren Werken zugrunde gelegt haben, ist zu beachten: jedem Romfahrer legen Giulios Chrysagliebilder in der Sala di Costantino des Vatikans[5] davon Zeugnis ab. Hier ist es das Interesse für die Kompositionen selbst gewesen, deren Bau ja das Hauptproblem des Werkes war, und die gerade in diesem Kreise mit seinem auch leicht verstandesmäßigen Einschlag besonders gepflegt wurden.

Uns aber muß das Werk nicht nur bedeutsam bleiben, weil es auch für uns noch, denen so viel hellenische Kunst wieder vor Augen steht, eine nicht verächtliche Quelle für diese ist, nicht nur, weil es der größte, fast vollendet erhaltene künstlerische Ausdruck des Römertums ist, sondern auch, weil es an einem Ende und Anfang zugleich steht.

---

[1]) Zeugnisse bei Reinach S. 13 u. 19ff. Strong, Scultura Romana II. [2]) Reinach S. 37.

[3]) So benutzt die Säulenreliefs noch A. Aspertini, vor allem in der Wundergeschichte von S. Frediano in Lucca (L'Arte VIII, 1905 S. 89 Abb.), wo einzelne Figuren aus den Bauszenen der Säule verwendet sind, bezeichnend aber im Gegensatz zum Raffaelkreis rein motivisch ohne gleiche kompositionelle Bindung.

[4]) Vasari V, 529; C. von Pulszki, Beiträge zu Raffaels Studien der Antike, Diss. Leipzig, 1877, S. 41ff. Dollmayr, Jahrb. d. K. K. kunsthist. Sammlungen XXII, 1901, 190, mir freundlichst von Herrn Dr. Schutt nachgewiesen.

[5]) Beschreibung: Agostino Tajo, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1766, 209ff. und Chattwood, Nuova descrizione del Vaticano, Rom 1766, 207ff.; A. Gruyer, Essay sur les Fresques de Raphael au Vatican, Paris 1858, 315ff. Vgl. Kahnt RM XII 1901. 209 ff.

NACHTRÄGE

I.

Zur Inschrift (S. 4 ff.).

Während der Drucklegung macht mich Herr Dr. B. Snell auf einen Beitrag von K. J. Hidén, Sulla iscrizione della colonna trajana di Roma in Annales accademiae scientiarum fennicae Bd. XV, Helsingfors 1922 Nr. 6 aufmerksam. H. stimmt im wesentlichen der von Mau vorgeschlagenen Deutung zu, die er grammatikalisch näher begründet. Er gibt zu, daß bestenfalls die 100 Fuß hohe Säule rund die Höhe von abgetragenem Gelände und Gebäuden angeben könne. Wie aber der Vergleich mit Pius-Säule (50 Fuß) und Markus-Säule (100 Fuß) zeigt, handelt es sich hier um feststehende Maße von Ehrensäulen, die nichts mit solchen besonderen lokalen Beziehungen zu tun haben können.

Im übrigen geht die Diskussion um die Inschrift unermüdlich weiter. Nichts wesentlich Neues bringt ein Artikel von Adolfi, Roma III 1925, 203 ff., in dem auf die Bonische Deutung zurückgegriffen wird. Eingehender beschäftigt sich mit der Inschrift Groh, La colonna di Trajano, Memorie dell'Accademia dei Lincei 1925, 40 ff. Er sucht von neuem die alte, von Dio gegebene Interpretation zu begründen und in Einklang mit den neuen durch die Ausgrabungen geschaffenen Tatsachen zu bringen. Seine Aufstellungen im einzelnen erscheinen mir wenig einleuchtend: 1. soll der abgegrabene Berg nicht an der Stelle der Säule selbst gelegen sein, vgl. dazu oben S. 6 Anm. 2. 2. Wird behauptet, daß die Höhe der Umfassungsmauer des Augustusforums dadurch erklärt werden müsse, daß durch sie der Blick auf anschließende Quartiere verdeckt werden sollte, die also sehr hoch gelegen hätten. Die Höhe der Forumsmauer ist aber schon durch die Höhe des Tempels gegeben, dessen First sie nicht wesentlich überragt. 3. Soll die Beschränkung der Ausdehnungsmöglichkeit bei der Anlage des Augustusforums (Sueton, Augustus 56) wegen des hierfür gewählten Ausdruckes „angustius“ nicht in der Längsrichtung dieses Forums, also nicht im Nordosten, vorgenommen sein sondern in der Breitenachse. Also müßten die Häuser, die Augustus nicht expropriieren konnte, im Nordwesten gelegen haben. Indessen lehrt ein Blick auf den Plan des Augustusforums, daß tatsächlich eine gewisse Einschränkung im Nordosten stattgefunden hat, sowohl in der Breiten- wie in der Längsrichtung. 4. Sollen die genannten Häuser keine in sich hohen Insulae sondern Privathäuser gewesen sein, weil man jene leichter hätte expropriieren können. Mir scheint das gerade Gegenteil wahrscheinlicher. Auf so unsicherer Grundlage wird ein 100 Fuß hoher, Kapitol und Quirinal verbindender Rücken westlich vom Augustusforum in der Gegend des Trajansforums angenommen. Daß dann die Säule nicht in dieser Gegend sondern gerade im entgegengesetzten Teil des Forums errichtet sei, soll ihr Charakter als Grabmonument, das außerhalb des Pomeriums liegen müsse, erklären. Aber man kann weder Groh zustimmen, wenn er die älteren Pomeriumserweiterungen für diese Gegend als nicht geltend erklärt, noch wenn er das Zeugnis des Eutropios VIII, 5, 2, nach dem Trajan als einziger Kaiser in der Stadt begraben sei, für falsch erklärt. Dies Zeugnis muß sicher auf ältere Quellen zurückgehen, denn innerhalb der aurelianischen Stadtmauer lagen auch andere Kaisergräber. Wir werden nicht in der Deutung weiter kommen, solange man nicht berücksichtigt, daß die Inschrift in irgendeinem Zusammenhang mit dem Reliefband und mit den Dakerkriegen stehen muß.

II.

Zur Darstellung von Festungen in der älteren Kunst (vgl. S. 101 ff.).

Zu dem Hauptstrom der griechischen Überlieferung, in der die Festungen an einem Ende der Szene als seitliche Kulisse erscheinen, gehört auch der Stuckfries mit Iliasszenen in der kleinen Kapelle im Hause des Philosophen in den neuen Ausgrabungen von Pompeji (vgl. Dedalo IV, 1924, Bd. III S. 678 ff. mit

einzelnen Abbildungen). Dieser Fries gehört vollständig in den Kreis der Darstellungen, mit denen die ilischen Tafeln zusammenhängen und hat in seiner Aufteilung in einzelnen Szenen, an deren linkem Rande jeweils das befestigte Troja erscheint, ganz das gleiche Prinzip der Anlage wie sie.

III.

Zum historischen Relief mit Architektur und Landschaft (vgl. S. 123 ff.).

G. Libertini hat in der Zeitschrift Siciliana (Catania) 1923 fasc. II S. 4 ff. mit Abbildung fig. 4 das Bruchstück eines höchst wichtigen historischen Reliefs veröffentlicht, das vor einem landschaftlichen Prospekt aus Bergen und einer Festung einen nach rechts hin sprengenden Reiter, offenbar einen Offizier in der üblichen Reisetracht, zeigt. Dies Bruchstück, zu dem ein zweites, auch im Museum von Catania befindliches mit der Fortsetzung der gleichen Reiterszene gehört, ist nach zweierlei Hinsicht besonders wertvoll. Es gehört dem Stil nach sicher in die frühe Kaiserzeit, wahrscheinlich schon in die augusteische. Das landschaftliche Element ist hier ungeheuer stark, scheint aber sich in der Rolle eines Hintergrundprospektes zu halten. Es bezeugt uns also das Relief hier eine genaue Analogie zur augusteischen Prospektmalerei wie wir Verwandtes schon auf S. 127 aufgeführt haben. Weiter aber ist bedeutsam, daß die Bruchstücke in Catania zu einem Rundmonument gehören, ob zu einer wirklichen Reliefsäule oder nur zu der untersten Trommel einer sonst unskulptierten Säule nach Art der columnae caelatae läßt sich nicht mehr entscheiden. Mir scheint der Stoff der Darstellung, der doch wohl in eine größere historische Folge gehört, eher für ersteres zu sprechen. Wir hätten damit das älteste Beispiel einer historischen Reliefsäule schon in augusteischer Zeit erhalten. Nur kann diese keineswegs eine Spiralsäule gewesen sein, weil die erhaltene Frieshöhe im Verhältnis zu dem recht kleinen Durchmesser der Rundsäule so groß ist, daß bei Spiralwindungen ein unmöglich steiles Steigungsverhältnis für die Windungen nötig wäre. Dagegen zeigen die erhaltenen Fragmente überhaupt kein Ansteigen der Darstellung sondern ein horizontales Fortschreiten. Es kann sich also nur um eine Dekorierung des Säulenschaftes in einzelnen horizontalen, plastischen Ringen übereinander gehandelt haben, ähnlich wie an der Mainzer Juppitersäule bei anderem Objekt (vgl. S. 1). Unter allen Umständen aber liegt hier ein sehr beachtenswerter Vorläufer der Reliefs der Trajanssäule vor.

IV.

Zu den Adlocutionsdarstellungen (vgl. S. 16 ff.).

Ein marmornes Adlocutionsrelief von sehr feiner Arbeit, etwa aus der Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, befindet sich im Museo Campano zu Capua. Es ist durchaus in Übereinstimmung mit der oben gegebenen Entwicklung der Darstellungen dieses Themas. Ich werde es demnächst an anderer Stelle veröffentlichen.

SACHREGISTER

(einschließlich der besprochenen Autorenstellen)

REGISTER ZU DEN EINZELNEN SCENEN

(Numerierung nach Cichorius)

A.

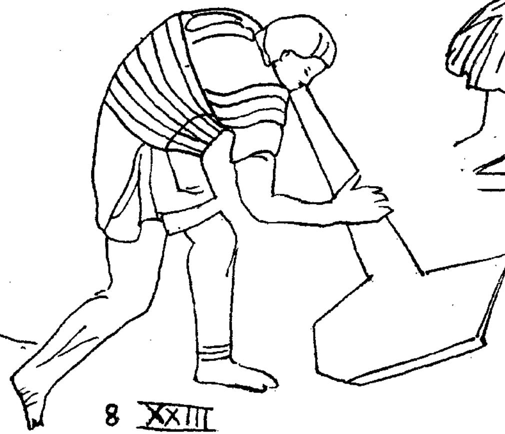

1. XI


2. XXXIX


3. LVI


4. LXIX

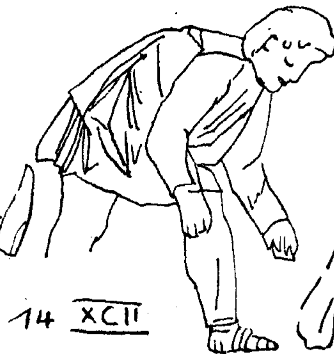

7. LX


8 XXIII

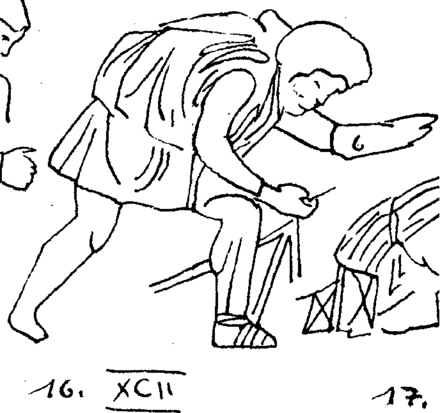

9. LVI

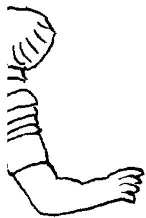

10.


13 CXXVII


14 XCII


15. XCII


16. XCII
17.

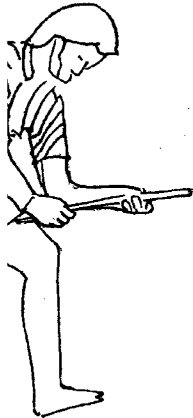




5. LIX



6. XX



LXVI



11. LXVII

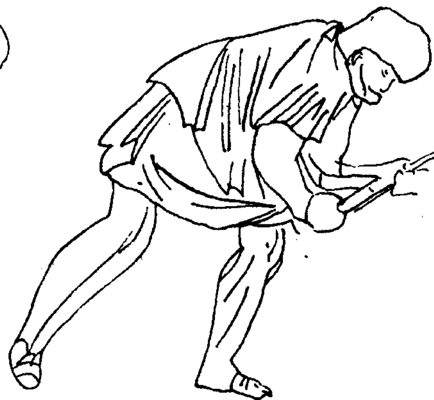


12. LXXIII

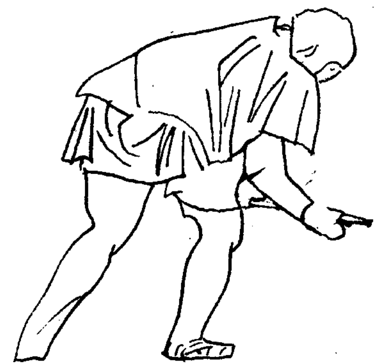


XCII

18. XCVII



19. XCVII



20 XCVII

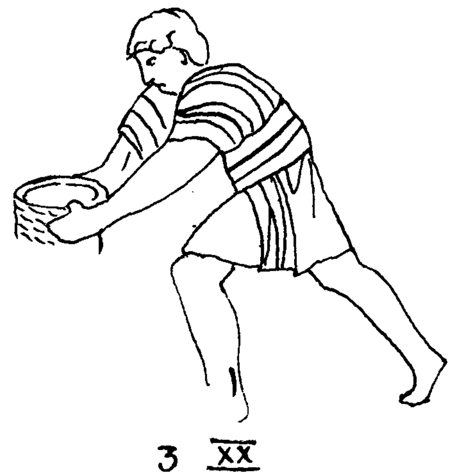
B.



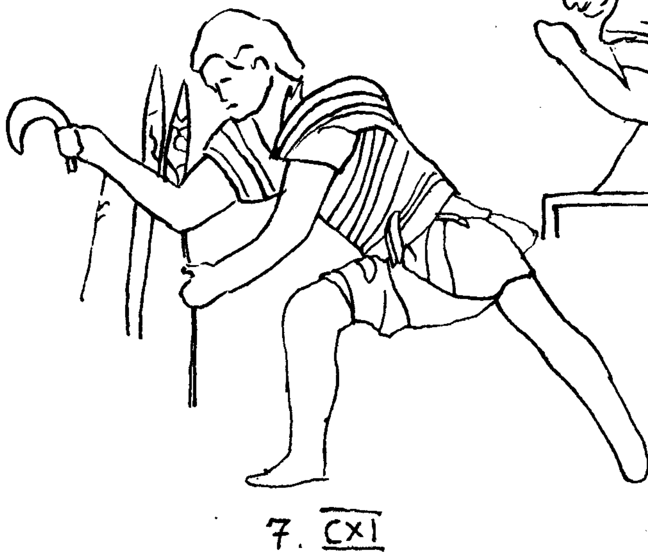
1. XII



2 XVIII



3 XX



7. CXI



8 CXVII



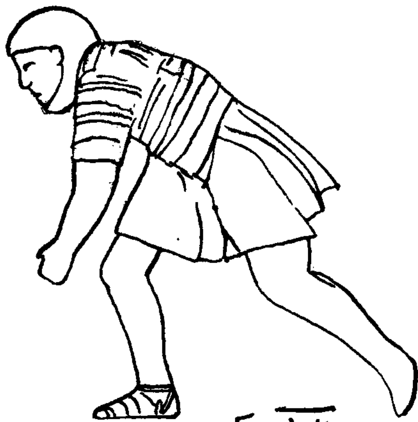
9. CXVII



13. LXVIII



4 XCII



5 LII



6 LVI



10. XI



11. LVI

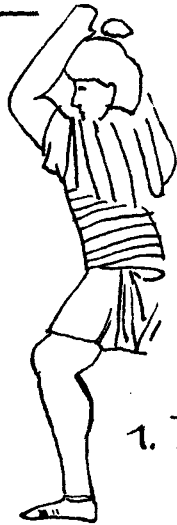


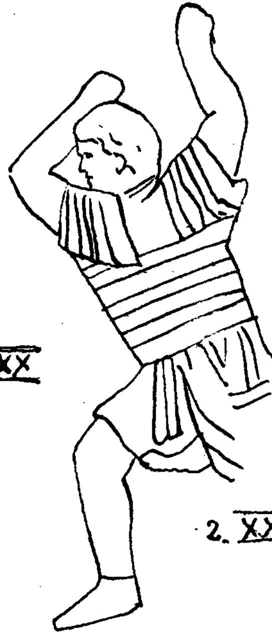
12. LXV



14. LXXIII

C.

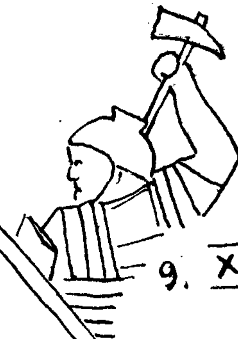

1. XX


2. XXII


3. LII


4. LXVIII


8. LXIX


9. XCVI


10. LII

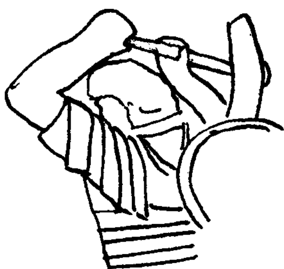

11. LXXVI

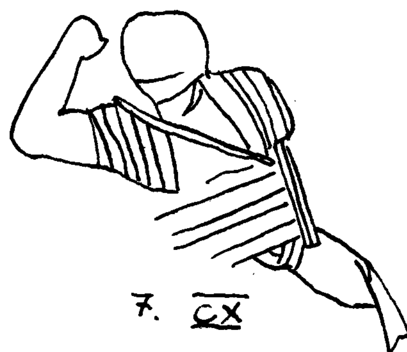

17. LXIX

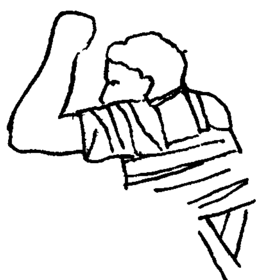

18. LXXVI

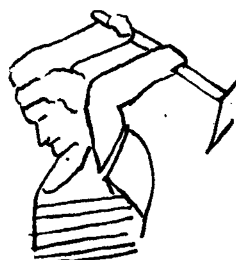

19 XCVII


5. LXIX


6. CXVI


7. CX


13. CXXVII


14. LVI


12. CXVII


15. LX


16. XCVI


20. XCII

D.



1. XIII



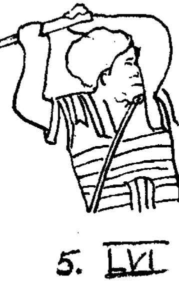
2. XV



33 LXVII



4. CXVI



5. LVI



6. LXVII



7. XCII



8. CXVI



9. CXXVII



10. CXVI

ε.



1. XI



2. XXIII



3 LXIX



4. LXIX



5. XCII



6. LX



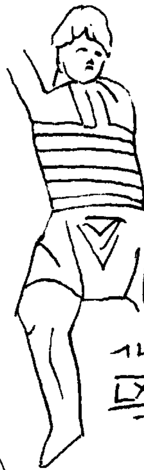
11. LV



12. CXVI



13. LXVII



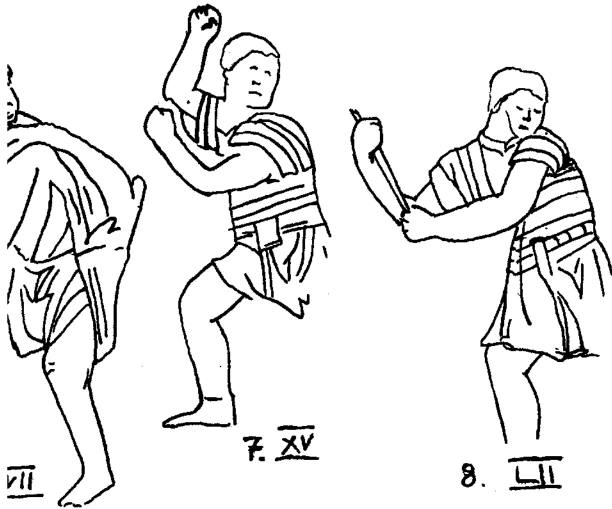
14. LXIX



15. XXIII

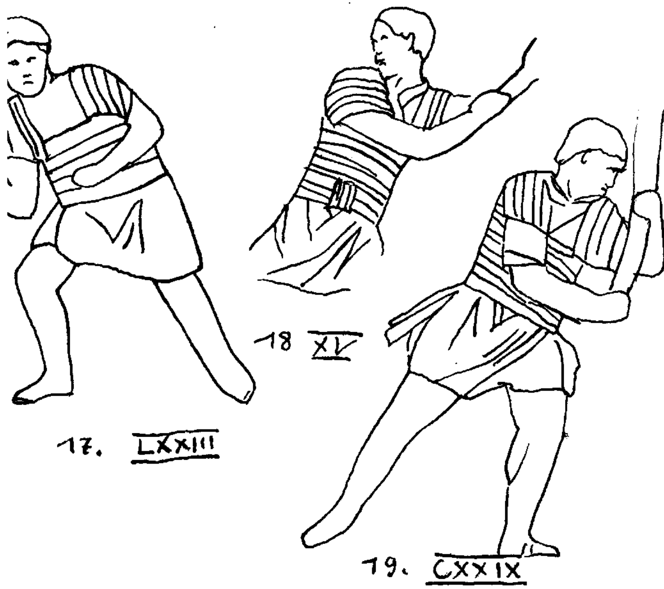


16. XIX


VII
7. XV
8. LII


9. XXIII


10. XIX


17. LXXIII
18 XL
19. CXXIX


20. LXV

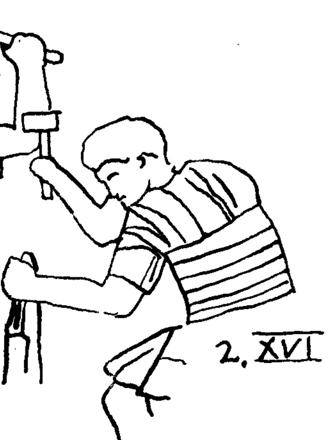

22 CXXVII


22. XCII

F.



1. XVI



2. XVI



3. LX



4 LX



5 XCVI



6. CXXXIII



7. CXXXIII



8 XIX



9. CX



10. LXXIIII

9.


1. XXXIX


2. XIX


3. XIX


4. CXVII

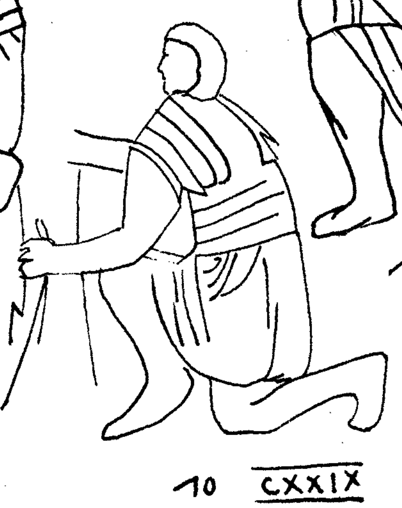

5. XII


6. XVII


7. LII


8. XCII


9. CXVII


10 CXXIX


11. XVI

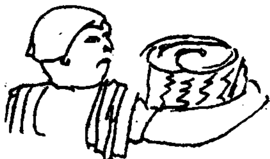

12. XVIII

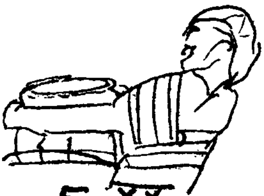
h


1. XI


2. XII

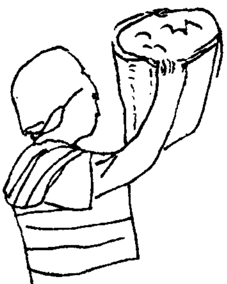

3. XX

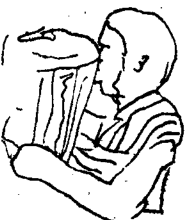

4. XX

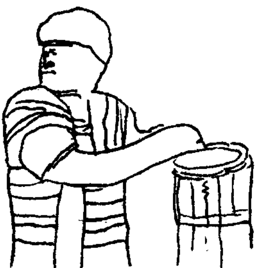

5. XX


6. XXXIX

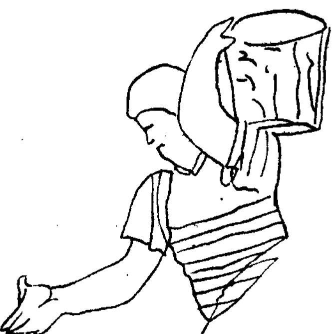

7. LII.


8. LII


9. LX

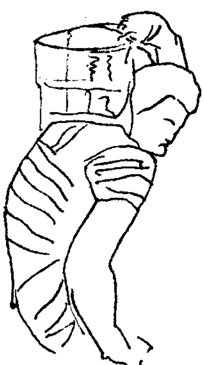

10. LX


10 LXV


12. LXV


13. LXV


14. LXV


15. XII

J. I



1. XV

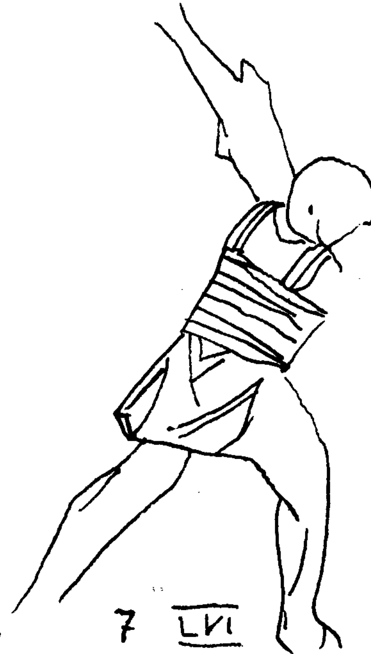


2. XV

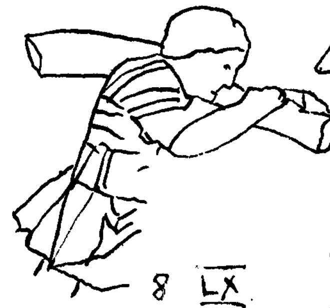


3. LII

4



7 LVI



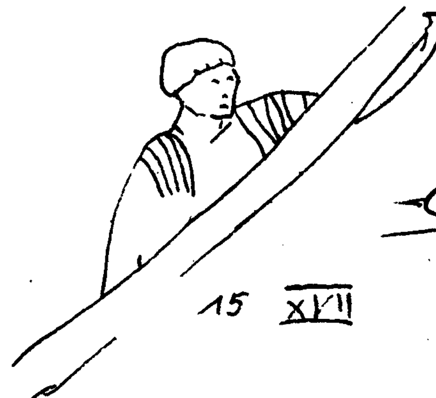
8 LX



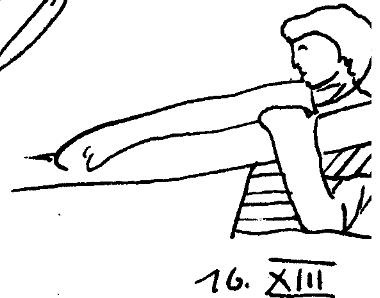
9. LXVIII



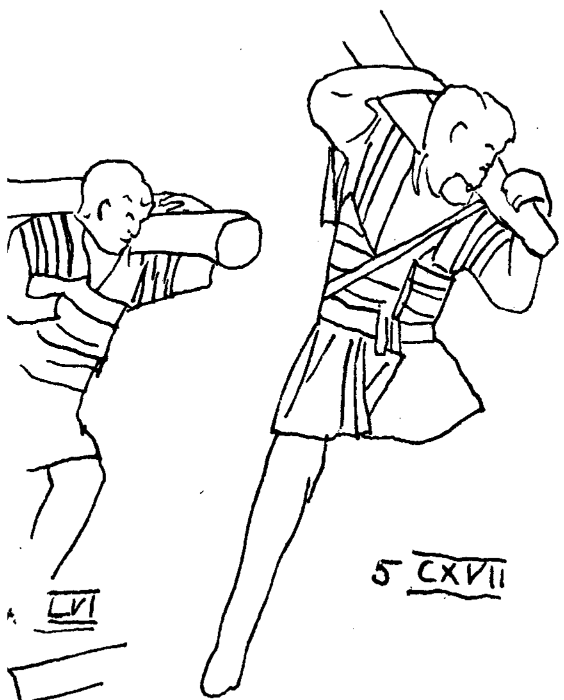
14. XI



15 XVII

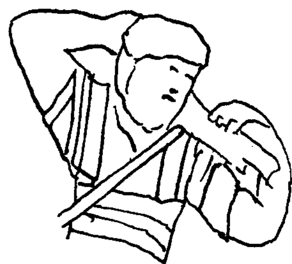


16. XIII



LVI

5 CXVII



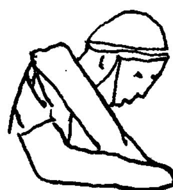
6. CXVII



10. LII



11. XX



12. CXXVII



13. CXVII



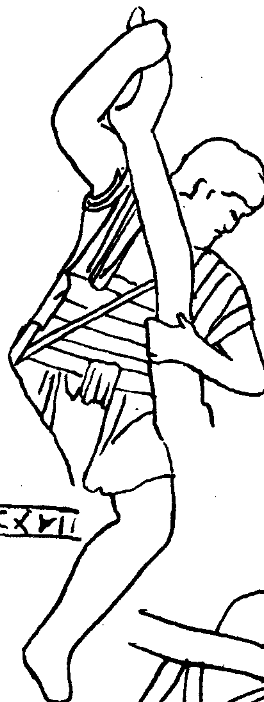
17. XV



LXVI
18.

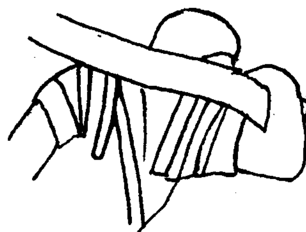
J. II


19. CXVII

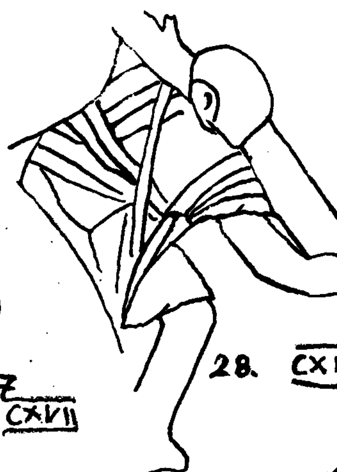

20 CXVII

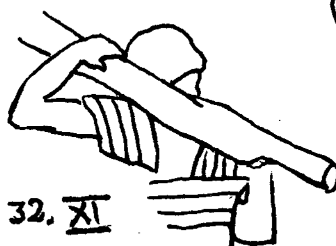

21. CXXVII




26. CXVII


27 CXVII

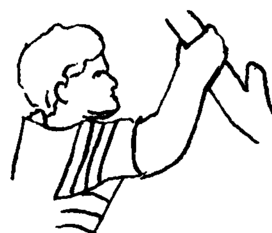

28. CX


32. XI


33 CXXVII


35. CXXVII


34. CXXIX


39. CXVII


38. LX



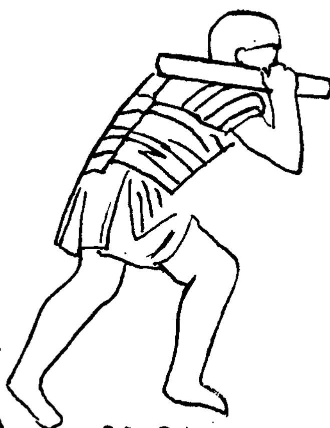
22. XCII



23. CXVII



24. XII



25. XVIII



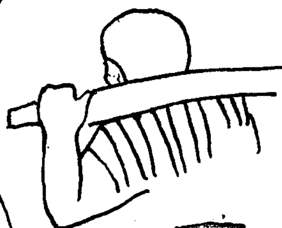
VII



29. CXVII



30. XVII



31. XIII



XXIII

57. XXIII

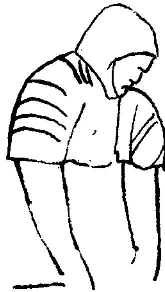


40. XIX



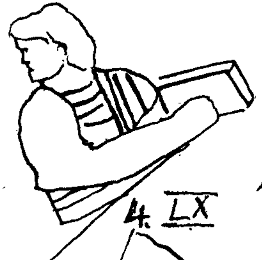
41. LV

K


1. XI

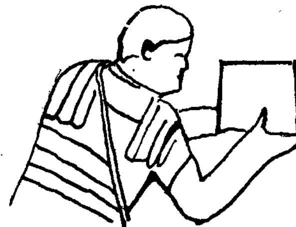

2. XI


3. LXVII

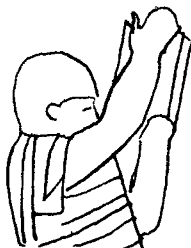

4. LX


10. XXXIX

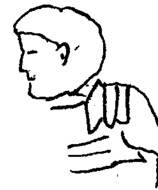

11. LXV


12 CXXIX

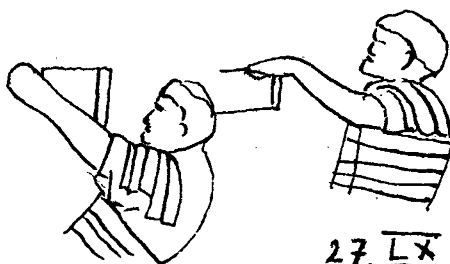

13. CXXVII

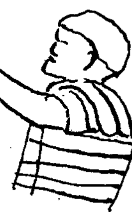

18. XII

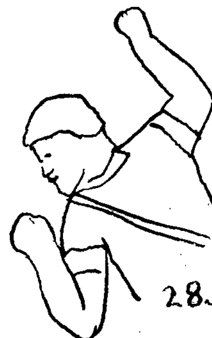

19. LXV

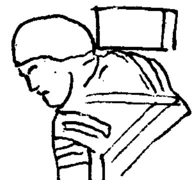

20. CXXVII

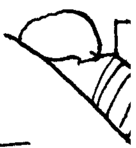

21. LXV

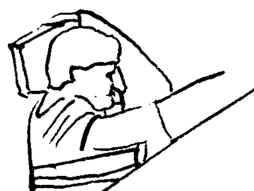

26. LXV


27. LX


28. CXXIX

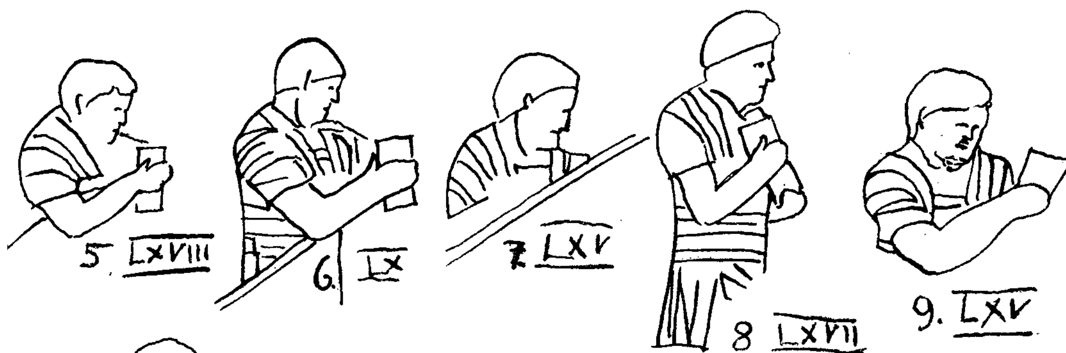

29. LX


30.


35. LX


36. LX

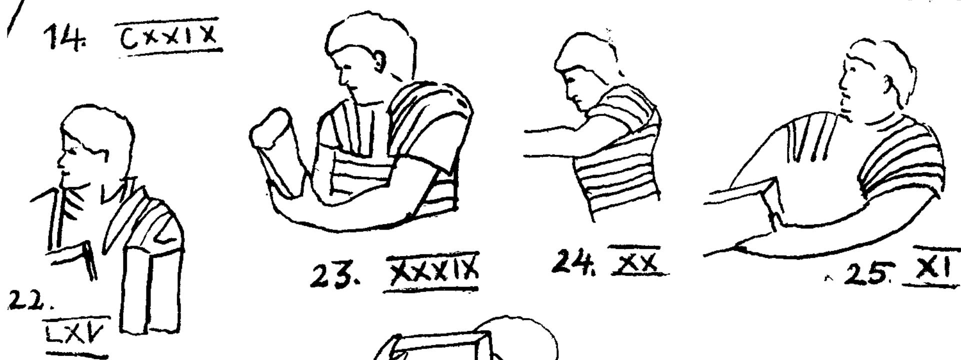

37. LX



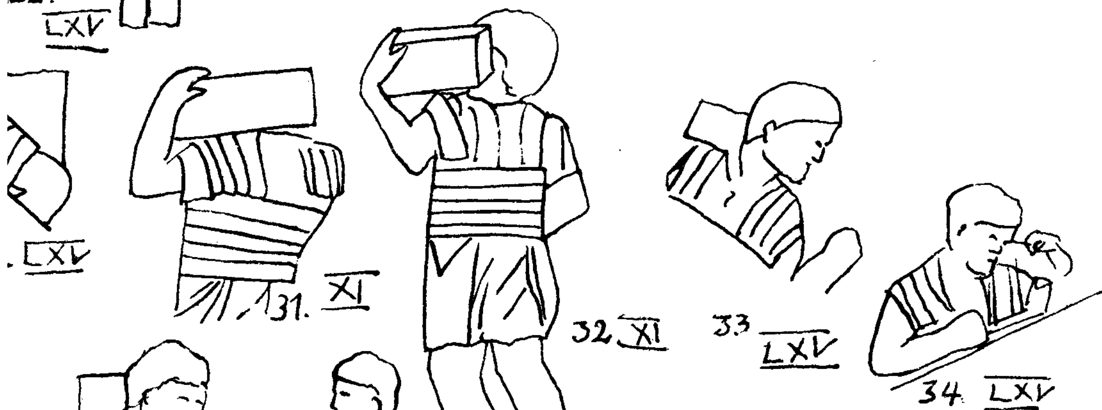
5. LXVIII
6. LX
7. LXV
8 LXVII
9. LXV



14. CXXIX
15. XXXIX
16 XX
17. XX



22. LXV
23. XXXIX
24. XX
25. XI



. LXV
31. XI
32. XI
33 LXV
34. LXV



38 LX
39. XX
40. LXVII
41. CXXVII

DIE TRAJANSSÄULE

EIN RÖMISCHES KUNSTWERK ZU BEGINN DER SPÄTANTIKE

VON

KARL LEHMANN-HARTLEBEN

MIT 73 LICHTDRUCKTAFELN NACH PHOTOGRAPHIEN VON CESARE FARAGLIA UND 28 TEXTABBILDUNGEN

TAFELN



BERLIN UND LEIPZIG 1926

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

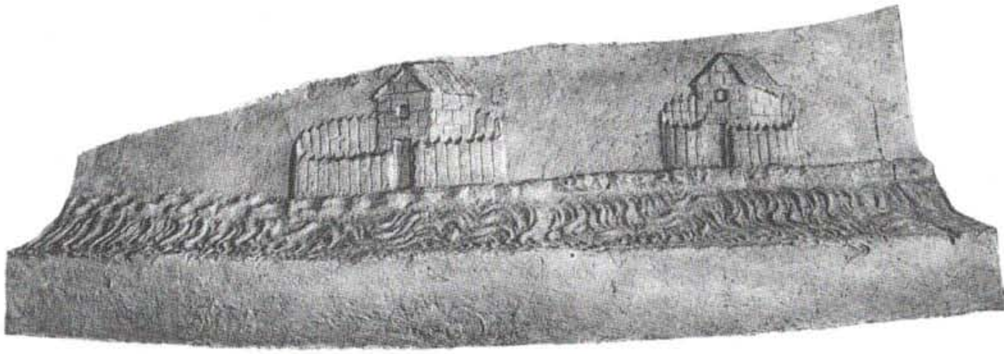
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP.



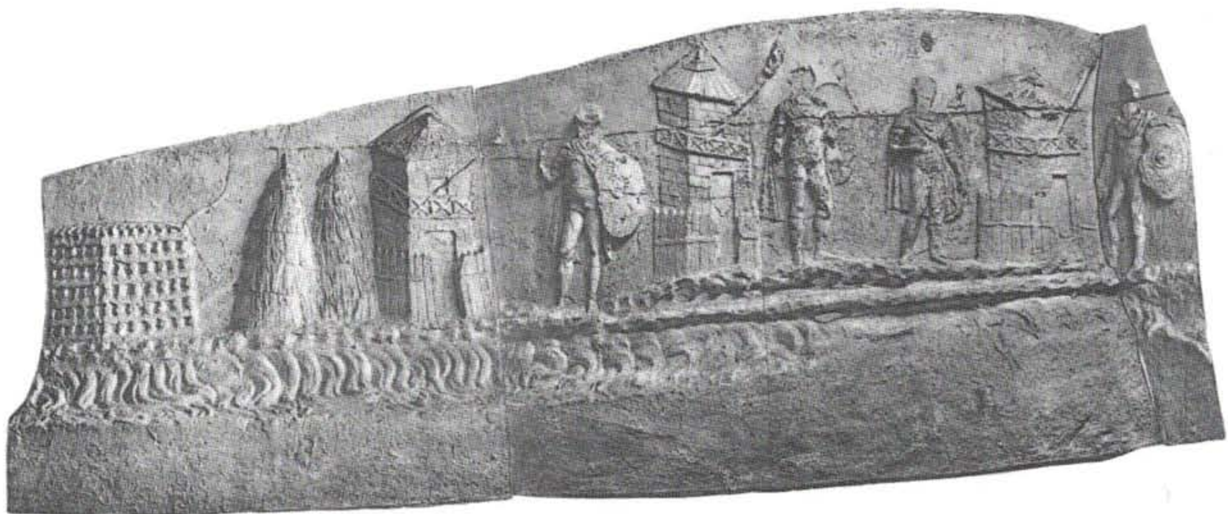



CHI



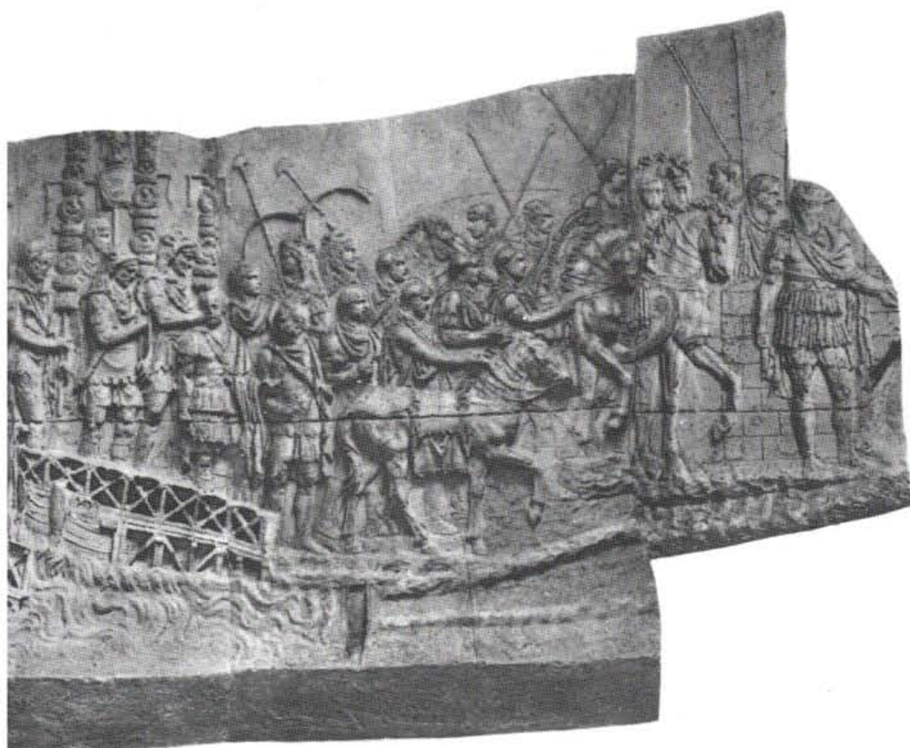


1.



I.



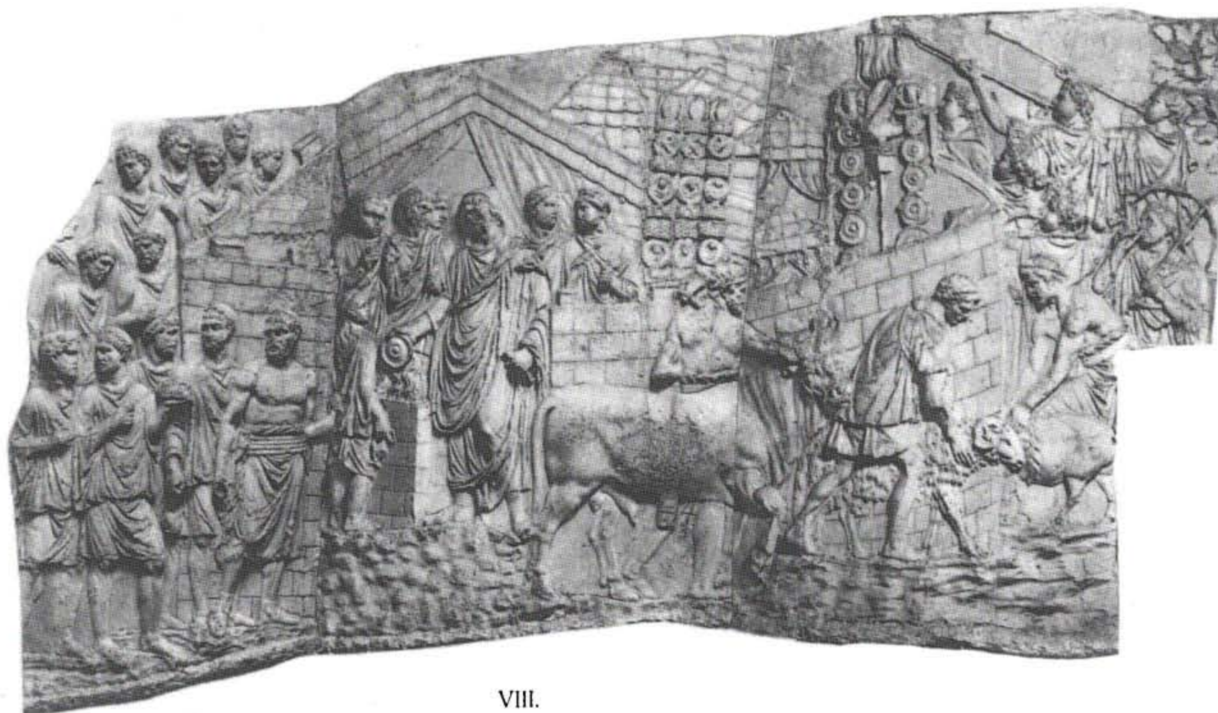




VI.



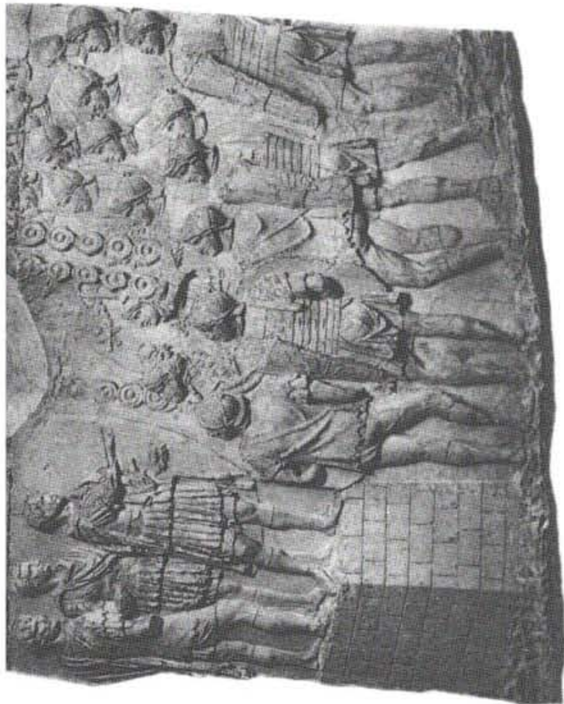
VII.



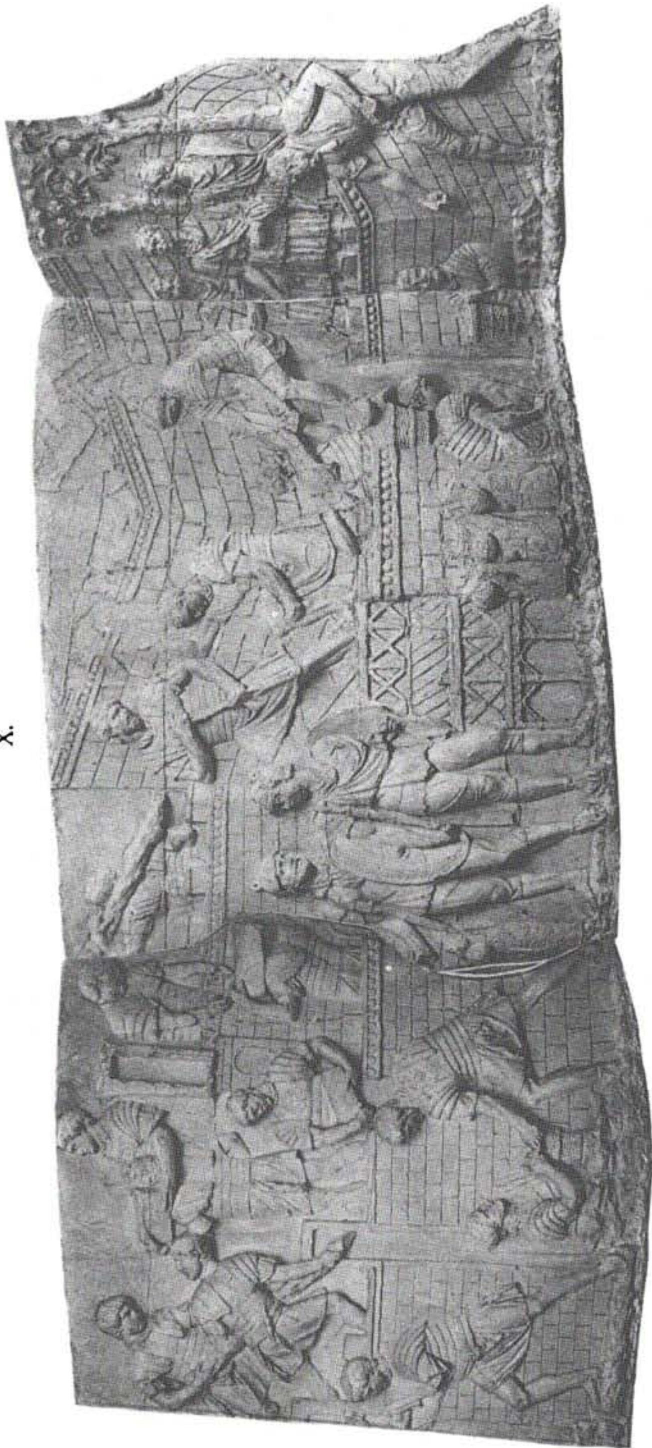
VIII.



IX.



X.



XI/XII.



XIII.



XIV.



XV.



XVI / XVII.



XVIII.



XIX/XX.



XXI.



XXII.





7.



XXV.



XXVI.



XXVII.



XXVIII.



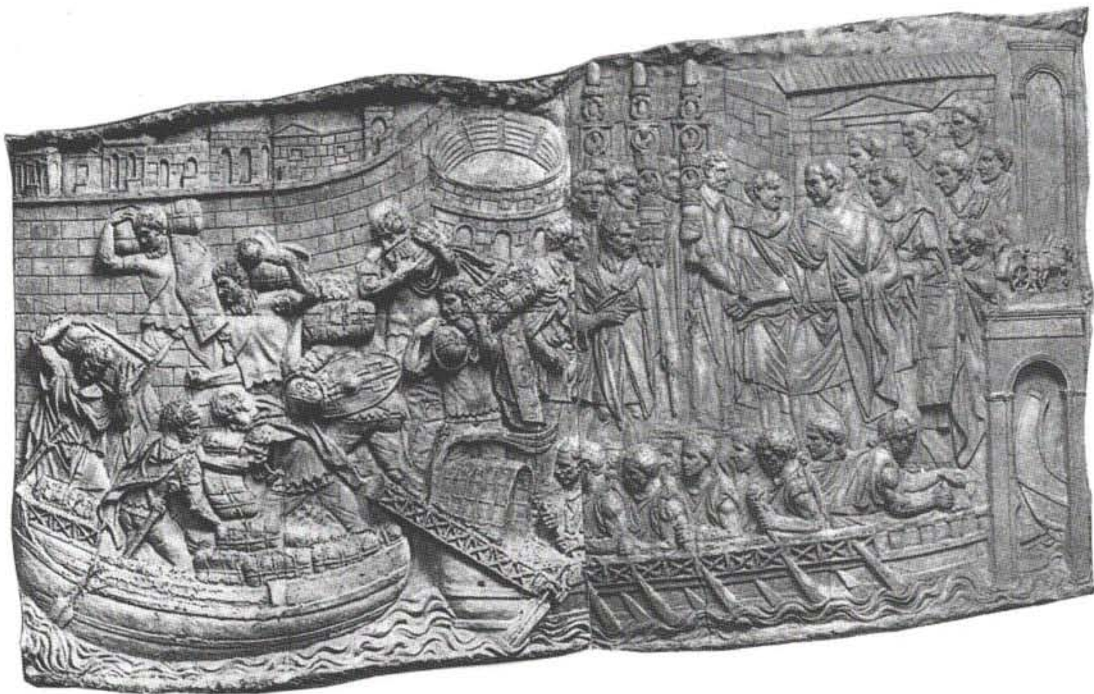
XXIX/XXX.



XXXI.



XXXII.



XXXIII.



XXXIV.



XXXV.



XXXVI.



XXXVII.



XXXVIII.



XXXIX.





XLIII.

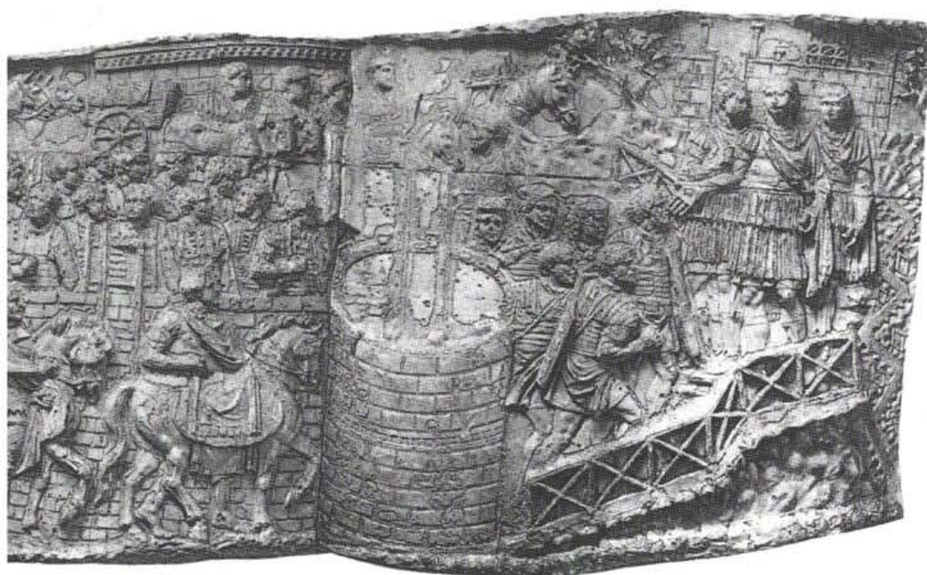


XLIV.



XLV.



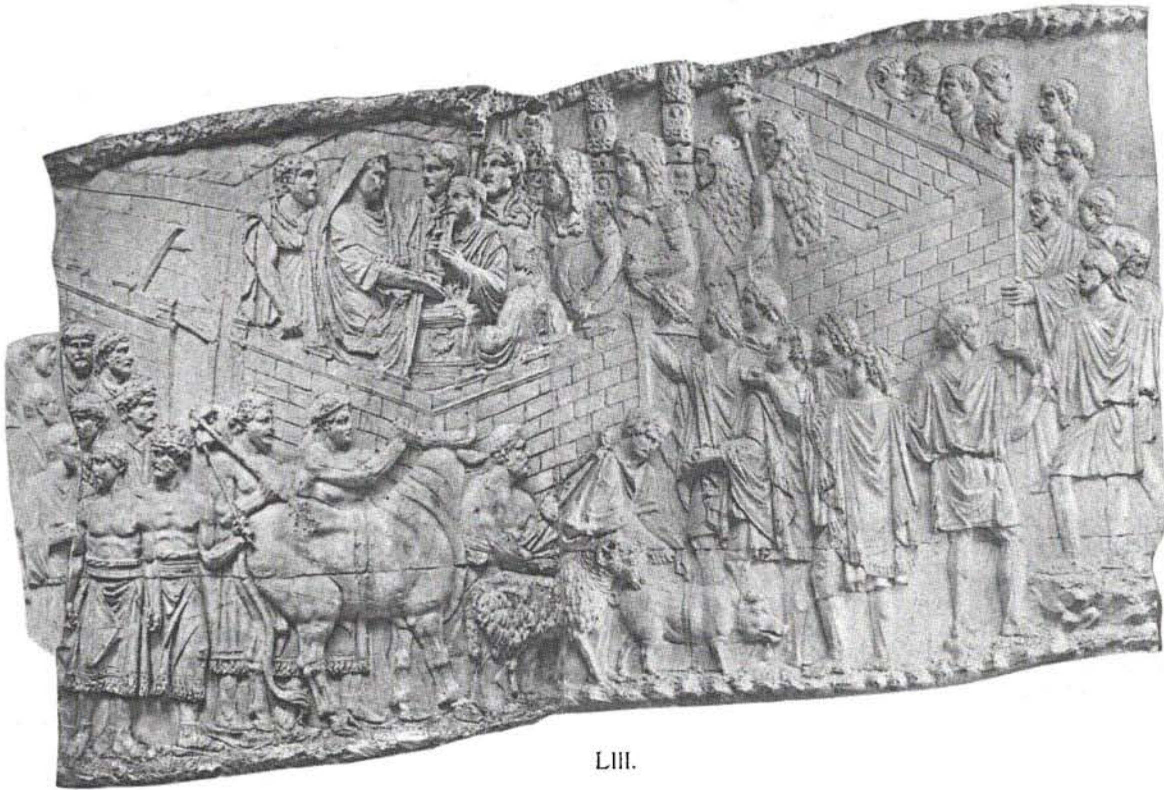




LI.



LII.



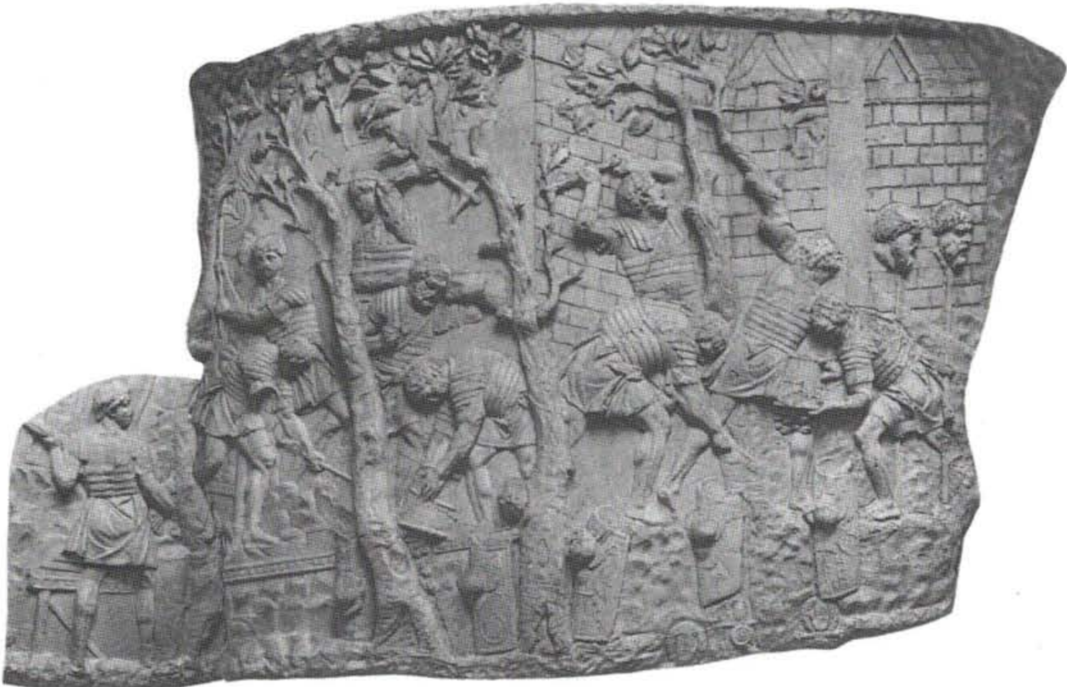
LIII.



LIV.



LV.



LVI.



LVII/LVIII/LIX.



LX.



LXI.



XIII.









LXVIII/LXIX.



LXX.



LXXI.



LXXII.



LXXIV.





LXXVI.



LXXVII.



LXXVIII.



:XX.



LXXXII.



ⅪV/LXXXV.

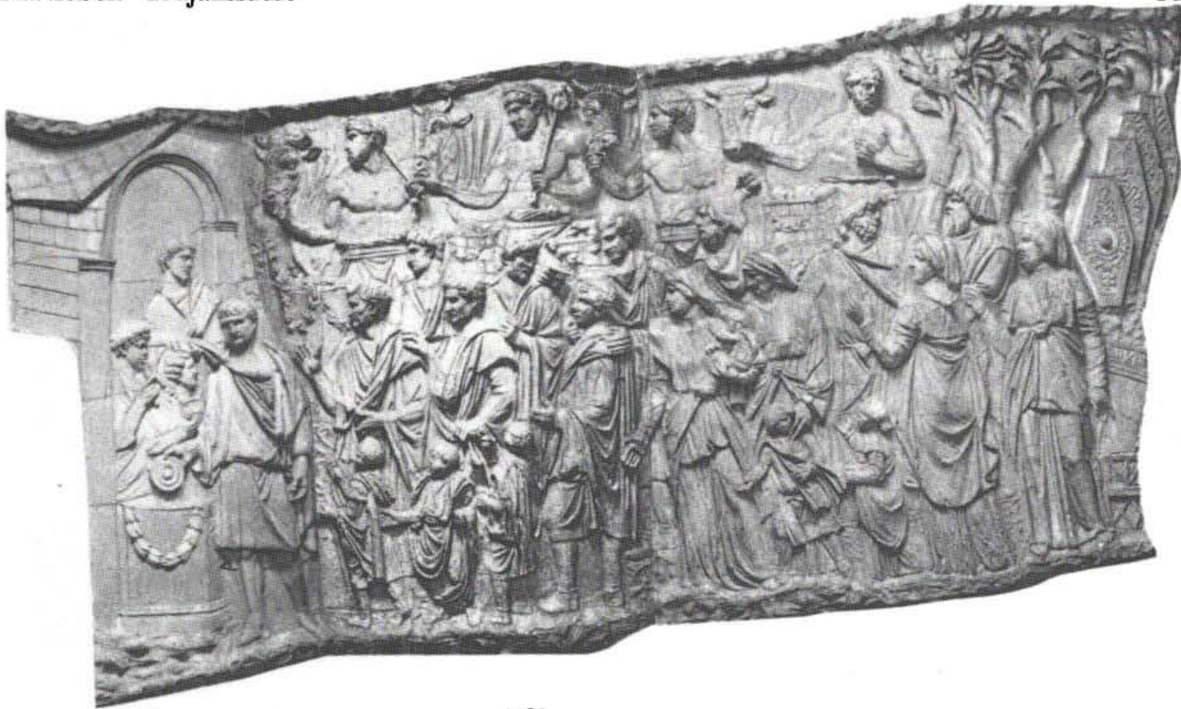




LXXXVII/LXXXVIII.



LXXXIX/XC.



XCI.



XCII.



XCIII.



XCIV.



XCV/XCVI/XCVII.



XCVIII./XCIX.

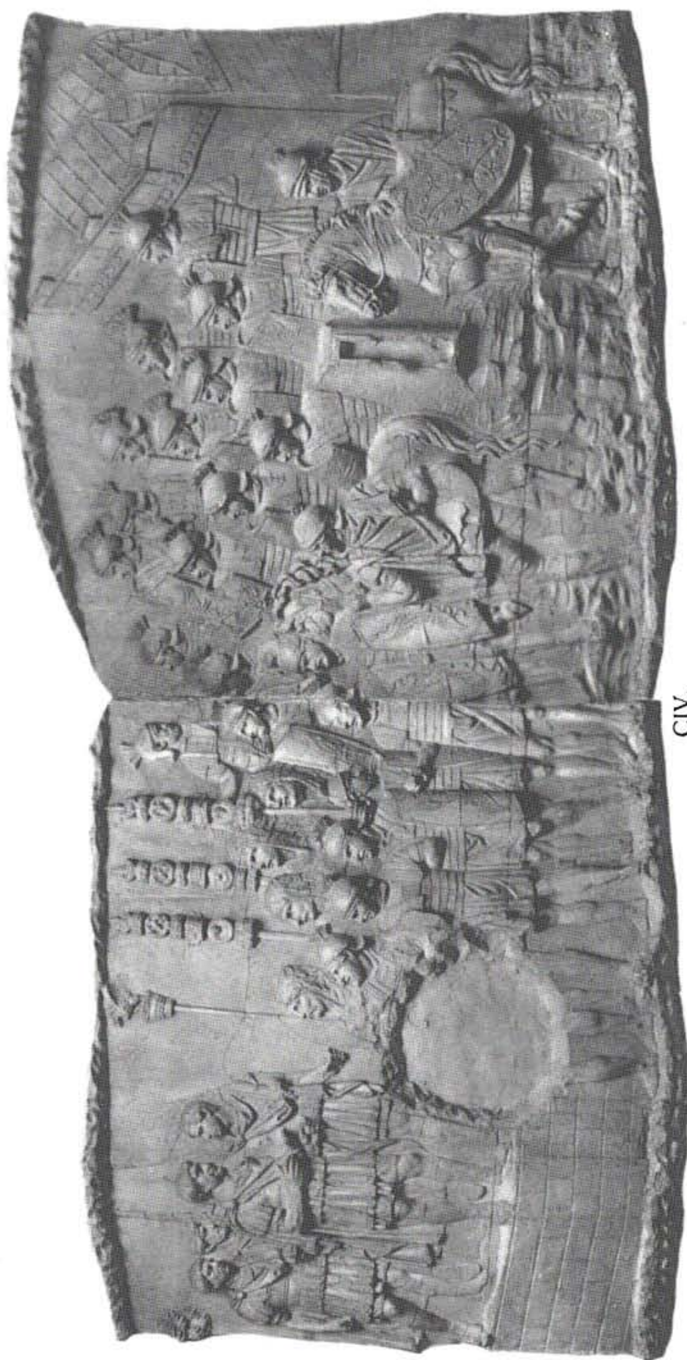


C.





CIII.



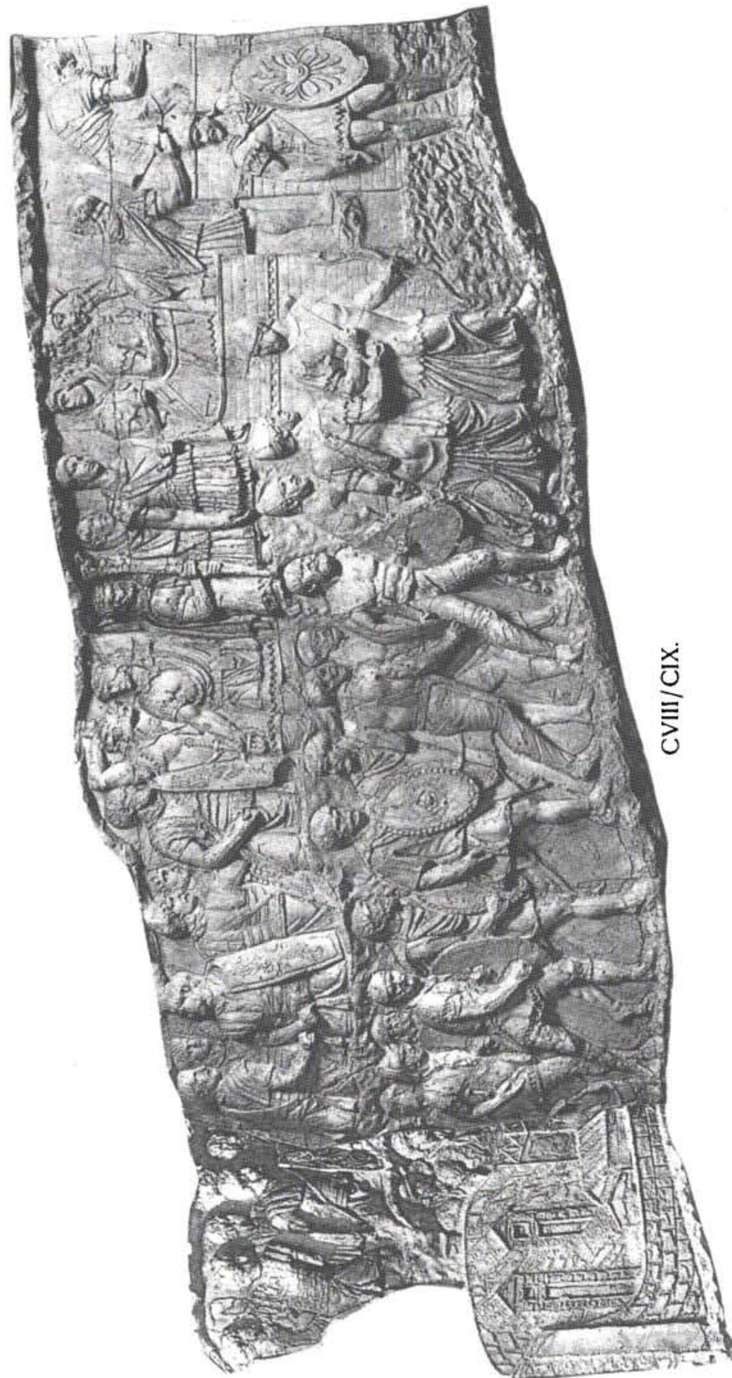
CIV.



CV.



CVI/CVII.



CVIII/CIX.



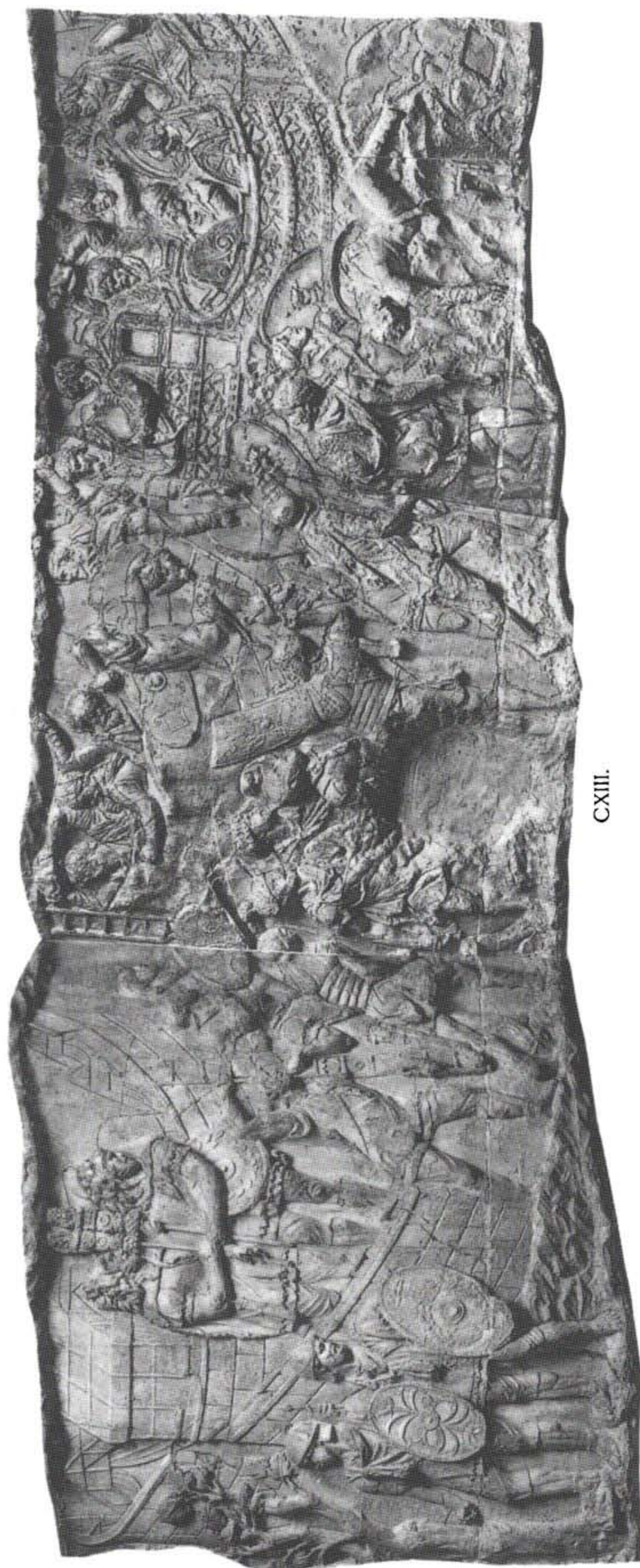
CX.



CXI.



CXII.



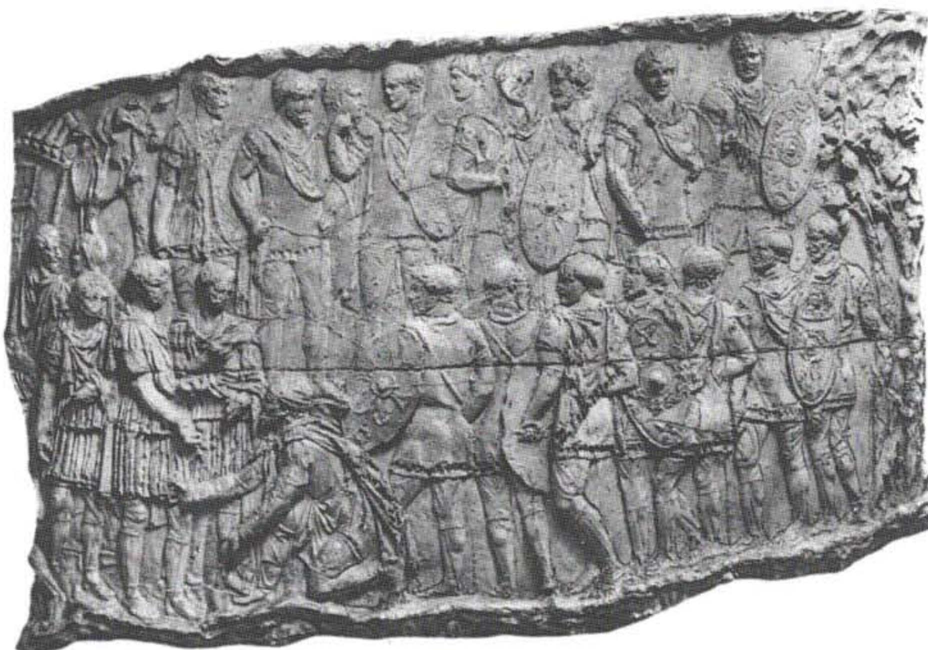
CXIII.







CXVII.



CXVIII.

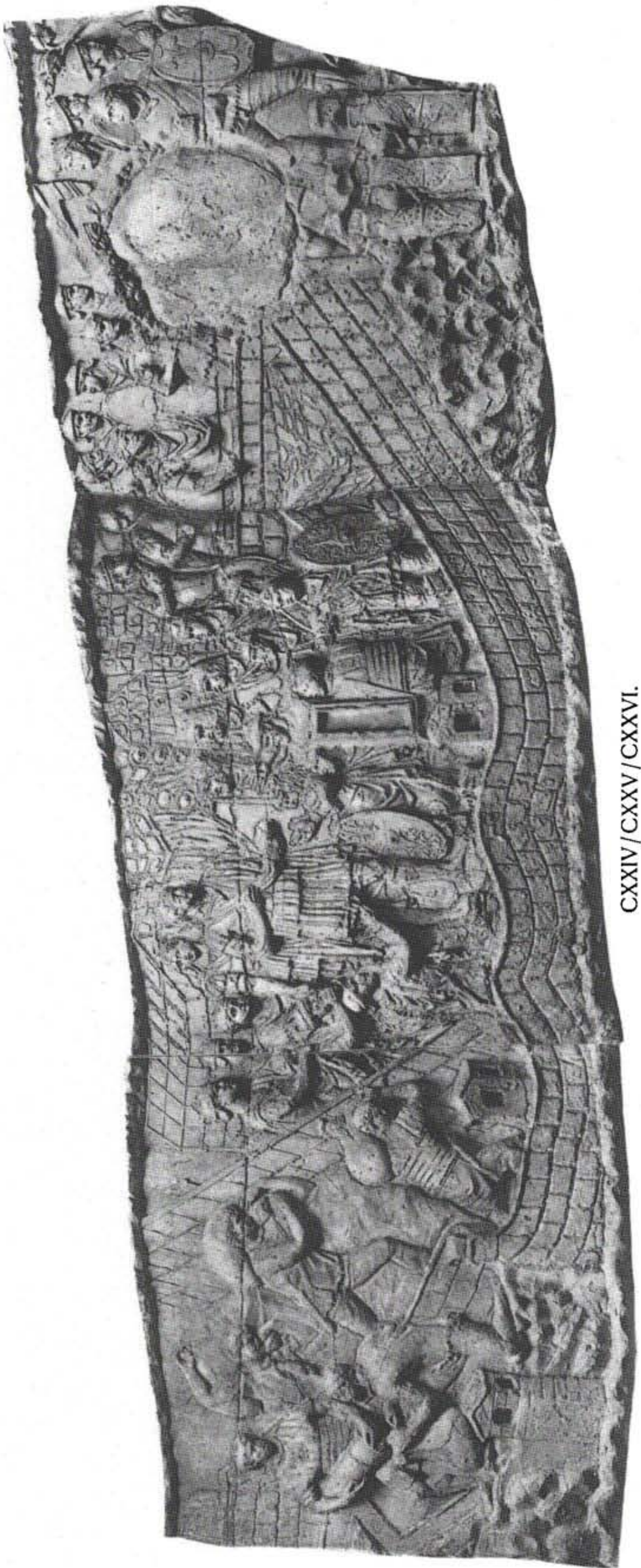




:XXII.



CXXIII.



CXXIV/CXXV/CXXVI.



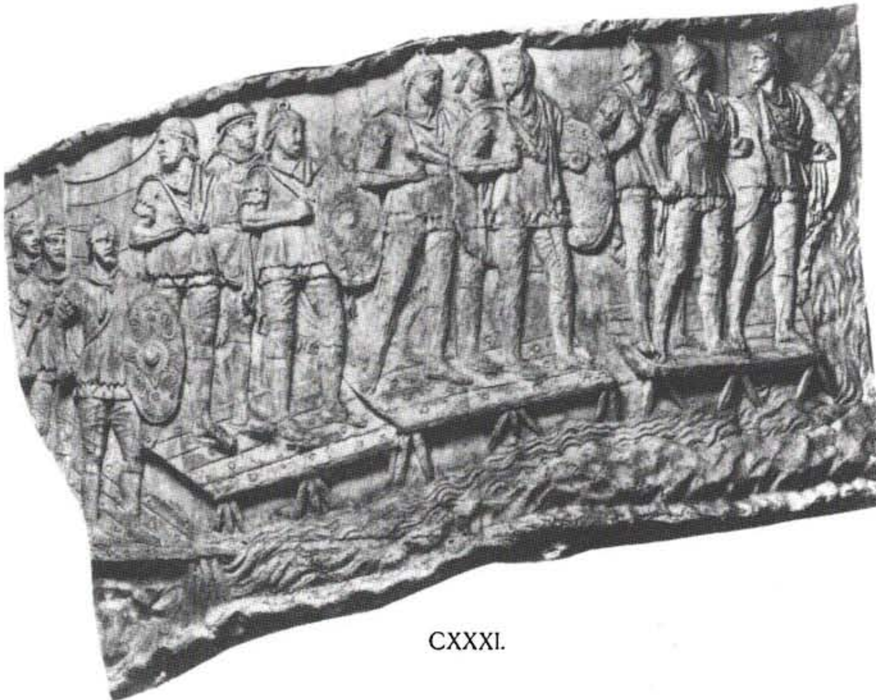
CXXVII.



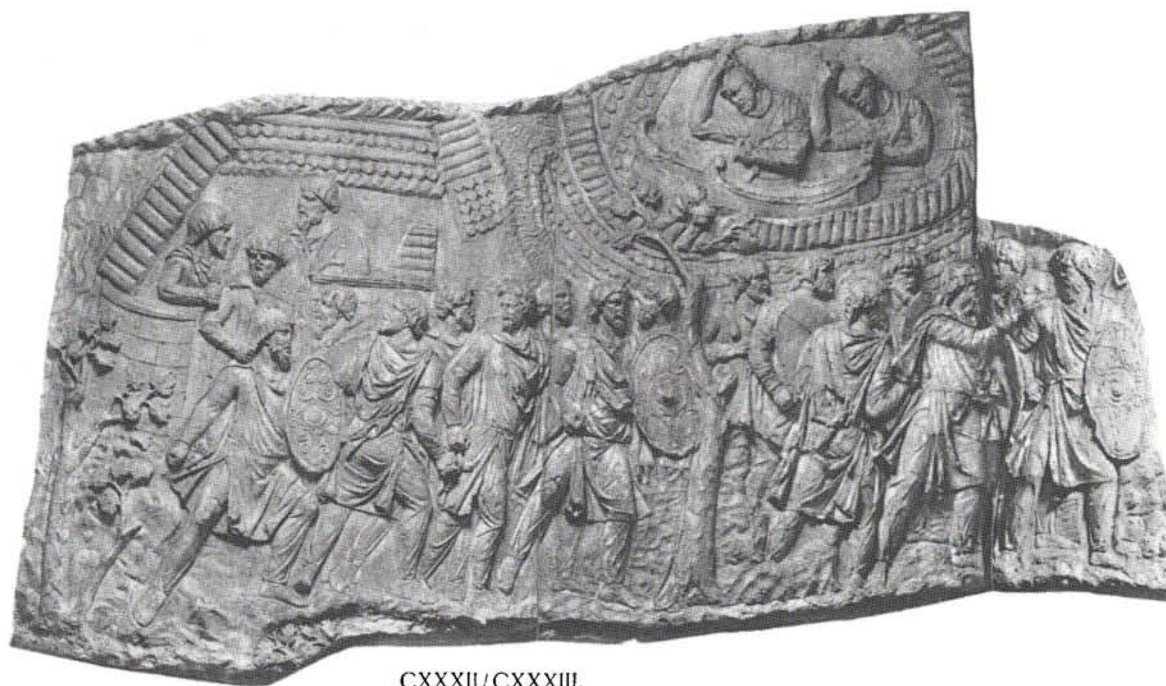
CXXVIII, CXXIX.



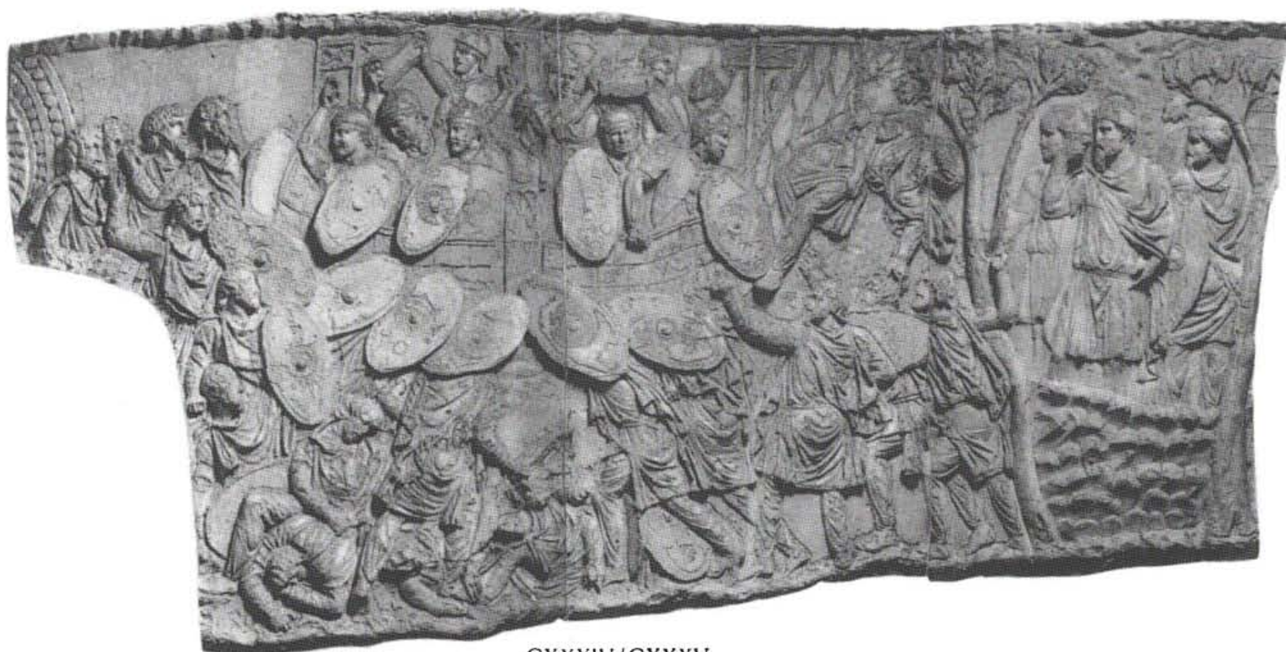
CXXX.



CXXXI.



CXXXII/CXXXIII.



CXXXIV/CXXXV.



CXXXVI.



CXXXVII.



CXXXVIII.



CXXXIX.



CXL.



CXLI.



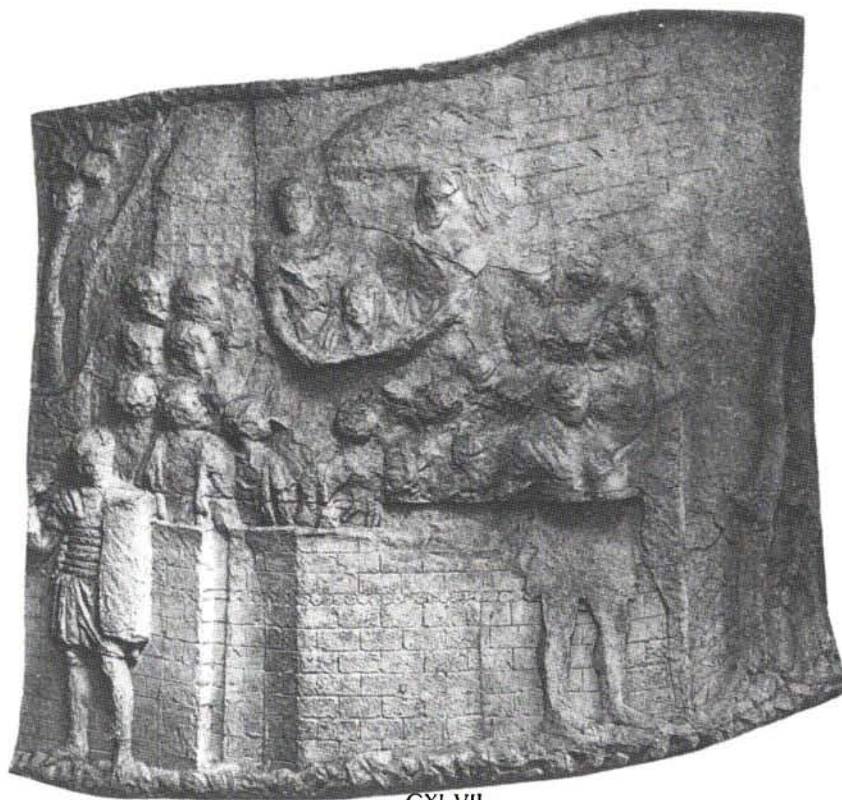
CXLII / CXLIII / CXLIV.



CXLV.



CXLVI.



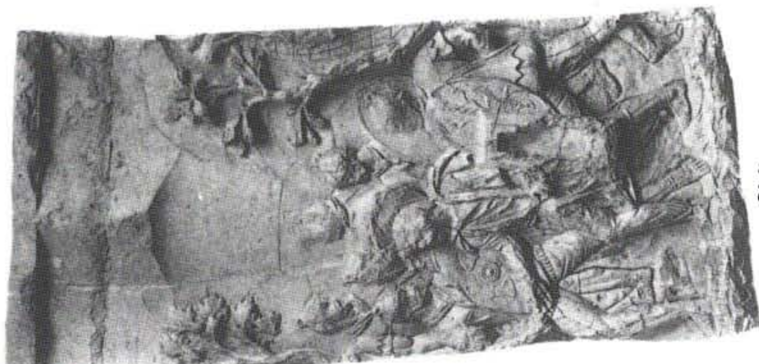
CXLVII.

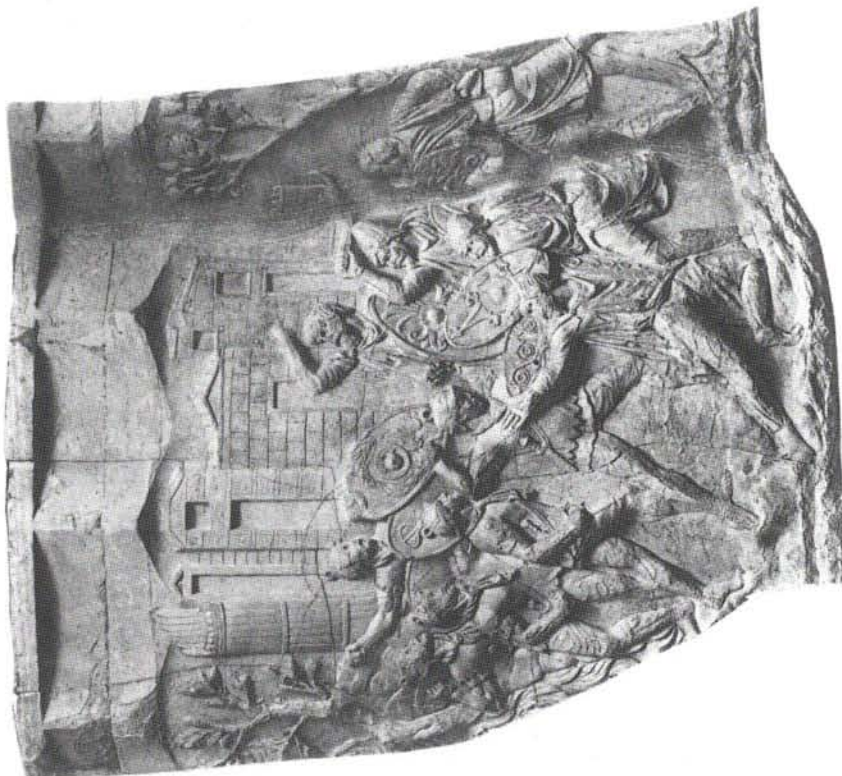


CXLVIII.



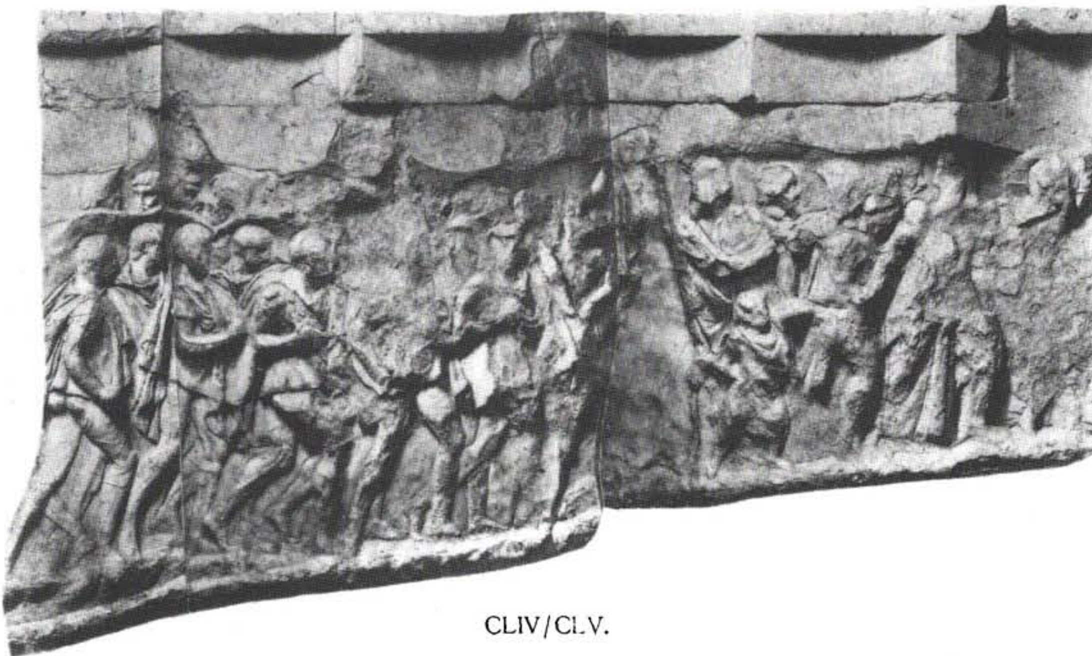
CXLIX/CL.


CLII.

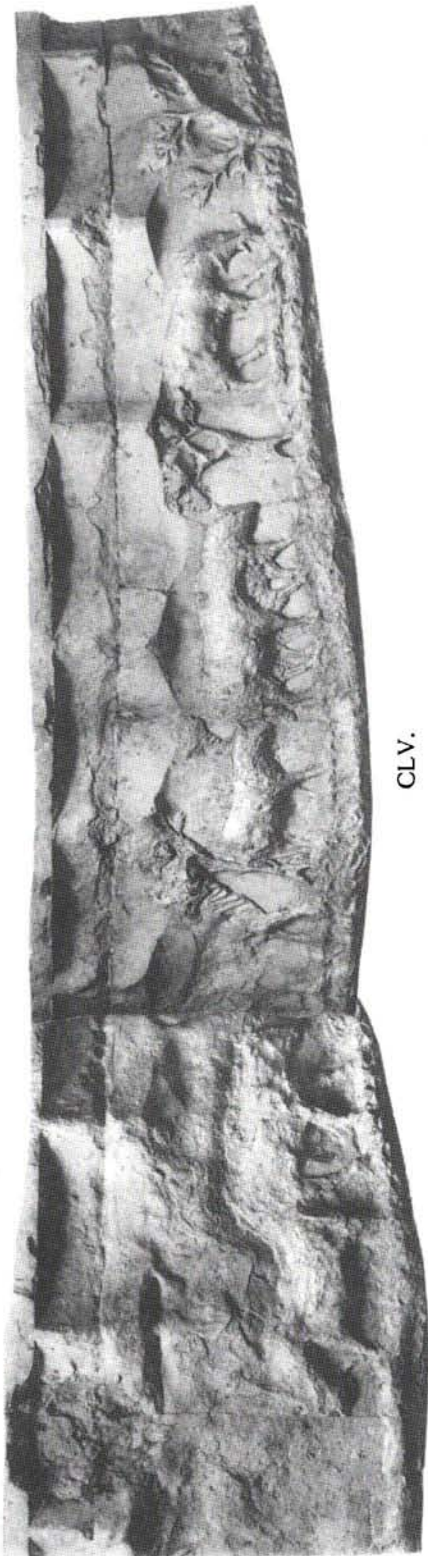

CLI.



CLIII.



CLIV/CLV.



CLV.